8

现代文艺理论译丛（中）

XIANDAI WENYI LILUN YICONG

中国社会科学院文学研究所 编

中国社会科学院文学研究所

学术汇刊

《现代文艺理论译丛》创刊于1961年，是一本介绍现代外国进步的文艺理论，文艺批评以及有关材料的不定期刊物。本套书共上、中、下3卷，将原刊汇为一编，以飨读者。中卷包括原刊第3、4辑的内容，主要收录了前苏联学者讨论美学上几个重要问题的文章，以及前苏联文艺理论工作者批判现代资产阶级文艺学和美学的论文。

任达 程代熙 杨宇 卢维允 舒榛 李孝风 张守慎 王云和 蔡时济 吴启元 李辉凡 夜澄 周永 王文 王熹 陆人豪 干楼

知识产权出版社

责任编辑：马　岳
封面设计：段维东

中国社会科学院文学研究所
学术汇刊

1 文艺理论译丛(上)
2 文艺理论译丛(下)
3 古典文艺理论译丛(卷一)
4 古典文艺理论译丛(卷二)
5 古典文艺理论译丛(卷三)
6 古典文艺理论译丛(卷四)
7 现代文艺理论译丛(上)
8 现代文艺理论译丛(中)
9 现代文艺理论译丛(下)
10 中国文学史(上)
11 中国文学史(下)
12 中国文学资料丛刊
13 现代美英资产阶级理论文选
14 世界文学中的现实主义问题

上架建议：文学





ISBN 978-7-80247-904-3／I·112
(2845) 定价：218.00元 (上、中、下)

8

现代文艺理论译丛(中)

XIANDAI WENYI LILUN YICONG

中国社会科学院文学研究所 编



知识产权出版社

内容提要

《现代文艺理论译丛》创刊于1961年，是一本介绍现代外国进步的文艺理论、文艺批评以及有关材料的不定期刊物本套书共上、中、下3卷，将原刊汇为一编，以飨读者。中卷收录了原刊第3、4辑的内容，主要收录了前苏联学者讨论美学上几个重要问题的文章，以及前苏联文艺理论工作者批判现代资产阶级文艺学和美学的论文。

责任编辑：马　岳　　　**责任校对**：董志英
装帧设计：段维东　　　**责任出版**：卢运霞

图书在版编目（CIP）数据

现代文艺理论译丛/中国社会科学院文学研究所编．—北京：知识产权出版社，2010.3

（中国社会科学院文学研究所学术汇刊）

ISBN 978-7-80247-904-3

Ⅰ．①现…　Ⅱ．①中…　Ⅲ．①文艺理论-现代-文集　Ⅳ．①I0-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第029239号

中国社会科学院文学研究所学术汇刊

现代文艺理论译丛（中）

中国社会科学院文学研究所　编

出版发行：知识产权出版社

社　址：	北京市海淀区马甸南村1号	邮　编：	100088
网　址：	http://www.ipph.cn	邮　箱：	bjb@cnipr.com
发行电话：	010-82000860转8101/8102	传　真：	010-82005070/82000893
责编电话：	010-82000860转8171	责编邮箱：	mayue@cnipr.com
印　刷：	北京市凯鑫印刷有限公司	经　销：	新华书店及相关销售网点
开　本：	720mm×960mm　1/16	印　张：	100.5
版　次：	2010年5月第一版	印　次：	2010年5月第一次印刷
字　数：	1528千字	定　价：	218.00元（上、中、下）

ISBN 978-7-80247-904-3/I·112（2845）

目 录

现代文艺理论译丛（上）

现代文艺理论译丛（第一辑）

现代文艺理论译丛（第二辑）

现代文艺理论译丛（中）

现代文艺理论译丛（第三辑）

现代文艺理论译丛（第四辑）

现代文艺理论译丛（下）

现代文艺理论译丛（第五辑）

现代文艺理论译丛（第六辑）

现代文艺理论译丛

（第三辑）

谈　美

〔苏联〕K. 捷林斯基

这里是唐波夫的一位女教师——伊琳娜·伊凡诺夫娜·费的来信。我收到这封信还是在一九五六年，但是，说老实话，它留在我的记忆里，而且不知为什么再不离开我的脑海了。我把它全文抄录如下：

“尊敬的捷林斯基同志！

“请原谅我向您提出我的请求，并请原谅我不知道您的名字。

“我尽量写得简短些。我是几年以前在师范学院毕业的，住在唐波夫，在一所学校里工作。我的专业是文学，现在担任心理学教师，通过了副博士考试，想在苏联文学方面做些工作。高年级的孩子们知道这些情况，就在去年三月请我给他们做一篇报告：《什么是人的美?》。孩子们是不能拒绝的。所以我就坐下来准备报告了。毫无疑问，一个人应当说你知道的事情和你自己的想法。同孩子们谈话，必须简单明了，举一些生动具体的例子。这方面我大概做得还不坏。报告会进行得很好：大家都很满意。不满意的恐怕只有我自己。原因是这样的。我呢，当然是这样讲：人的美在于他的崇高的道德品质，在于他的丰富的内心世界等。但是，在起草报告时，我恐怕是有生以来第一次开始深入考虑，‘美’这个概念本身到底是什么。在报告里我没有回答这个问题，我把它避开了。从那个时候起，我就一直在为自己解答着这个问题。可是，说来您也许会觉得好笑，我至今还没有解决它。我懂得，这个概念变了。我翻阅了许多伦理学和美学的著作，

结果竟是一无所获，找不到令我满意的答复。现在我不找寻现成的答案了，我知道，这样的答案我找不到，因为我已经得出了一个可悲的结论，所有使用这个概念的人加给它的涵义都是大不相同的。但是我想知道个究竟。您知道，我不解决这个问题简直就不行。而且，仿佛故意同我为难似的，我的一个最优秀的学生还来找我给他解答‘从奴隶社会以来“人的美”这个概念有了怎样的变化’。我稀里胡涂地回答了他的问题，后来他又一再追问‘为什么’，我就只好干脆对他说，更多的目前我也不知道。我不知道。要知道，对一个学生说这种话是很难开口的呀。可是有什么办法呢？我努力要解决的刚好是他提到的那些问题，——尽管表面，但是他接触到了。这些问题我不能解决，而说谎我又不会。偏巧，又像故意似的，法捷耶夫又提出了艺术作品的永恒性、生命力的问题。这个问题我也在想。还有许多问题彼此紧紧地纠缠在一起，结成一团，我再也解不开了。而不解决这些问题，我就无法写学位论文，因为我总得先把一切弄清楚，在自己的脑子里把它们‘分架’放好才行啊。为什么我要把这一切写信告诉您，一个素不相识的人呢？第一，您不认识我，而我却是曾从您的著作中认识您的。第二，我希望您能指点我——应当看些什么书？在唐波夫所有的藏书我都翻遍了。或许，唐波夫没有，而莫斯科有呢。即使不是俄文的，我连中文也愿意学，只要能找到答案。您是知道的，您也一定要告诉我应当怎么办。我非常相信这点。”

这封信的作者对我颇为抬举，而且在某种程度上迎合了虚荣心这个恶鬼，这鬼是在每个人的身上都有着的。然而，说老实话，这信在更大的程度上使我陷于窘境。我，当然，也“稀里胡涂地”回答了我的通信者，显然就像她回答她那求知欲很强的学生那样。然而，形成了连锁反应。于是从那时起我自己也在思索这个问题了：美究竟是什么？

促使我们大家搜寻这个问题的答案的是生活本身，是共产主义建设实践本身。无怪乎报章杂志上，学校里，学术界里，社会生活里——到处都仿佛“自然而然地”对我们呈现出美的问题。既然今天的历史本身使我们清楚看见了美的概念同人的社会实践的联系，那么单只这件事情似乎就足以促使我们朝这个方向去搜寻美的秘密的谜

底了。不过，关于这个问题，我下面再谈得详细些。

我也尽力阅读了我所能读到的书籍，关于美的本质、美、艺术的审美实质，生活中的美及其同人类双手的产物的关系啦等。我既读过去的哲学家们的著作，也读近几年出版的美学书籍和文章。恰巧这几年出了相当多的美学著作，已经不能再像五年以前那样，说什么学术界从马克思列宁主义哲学的立场对美学问题阐述得太少了。我再说一遍，这样的书籍现在很不少了。

尽管尊重这些著作，我从这许多书里还是得不到女教师伊·费也在寻求的那种精神满足。看来，这件事的责任主要在于我自己作为一个读者不善于汲取这些美学著作中所包含的养分。

但是这种不满足感的部分起因或许也可以归之于这样一点，即这些著作在考察美的观念时往往不联系我们实现共产主义的斗争。要知道恩格斯绝不是凭白无故地把考察每件事物时的逻辑方式和历史方式的统一视为马克思方法的主要特点之一的。[1]

的确，要在考察美的观念时把这两种方式统一起来是有很大困难的。美的概念恐怕是世界上最困难、最不可解的概念之一了（然而，在日常用语中我们却如此轻松自然地运用它）。我自然也可以重复安那托尔·法朗士谈论自己的话，他曾说过，他已经超过那种赞美你所不理解的事物的年龄了。但是法朗士同左拉争论时对认识美所持的那种不求甚解的态度却颇难令人赞同，他说："我们所有的人，不论是大人物还是小人物，是卑躬屈节还是盛气凌人的，都有美的本能，都喜好那点缀着、美化着、充盈于世界之中、构成存在之美妙的事物。左拉君是不怀疑这一点的……"[2]

这里立刻产生了一个问题，这充盈于世界之中的究竟是什么呢？这美化着并构成存在之美妙的又是什么呢？人所素有的美的本能又是怎样一种东西呢？

可惜，只要我们允许发出怀疑和反驳，我们立刻就会由于发觉自

---

[1] 参阅《马克思恩格斯文选》（两卷集），苏联外国文书籍出版局，第一卷，第三五一页。

[2] 《安那托尔·法朗士全集》，第八卷，莫斯科，一九六〇年，第六三页。

己落入困惑不解的丛莽之中而感到自己是不幸者，要钻出这片丛莽却不是那样容易的。显然，要想找到出路，也就是找到美的定义，我们就必须面对所有的问题和疑惑，以期在四处碰壁之中，渐渐找到走出这座迷宫的出路。我们要设想的是济济满堂的发问和怀疑的听众，而不是一个反驳你的交谈者。

首先，这种困难重重的迷宫之感是什么造成的呢？答曰：美的概念用法太多。而且在这种种用法之中，这一概念往往变为一种譬喻，反之也是如此：这个字的直接涵义往往也会根据某些近似的特征转化为假借的涵义。有时，美还能变成某种极其庞大的譬喻，给人整个生活、整个世界的形象。美的概念不但有大量的同义语和各种不同的意味（如美好、秀丽、和谐、美妙，甚至诗情等），作为形容语“美丽的”来说，这一概念还能用之于无穷无尽的各种现象和事物。

我们说：“人的美”，这句话既表示身体的美，也表示精神的美；我们说：“美的行径”、“美的画”、“美的墙纸”、家俱、浮云、夜晚、孩子、棋局、乐曲——无一不可以使用这个概念。还有一个日常用语叫“市井气的美”，它的含意是“日用品水平的”美，或趣味不高的美。

在使用美这个概念时，我们把各种本质不同的、不可互相比较的事物相提并论，扯到一起了。然而我们必然是在其中发现了某种共同之点，所以才使用美这个概念的。可是在乔康达[1]、星空、社会功迹、弗林娜[2]、百合花、谦虚、眼睛、阿波罗和其他种种不可互相比较的现象和事物之间能够有什么共同之点呢？是否这问题的提法本身就有荒谬之处，就像语言学上为了说明动词的不同含意而时常引用的那个著名的违反逻辑的例子那样呢：шел дождь и два студента, один в пальто, другой в университет?[3] 把用胸膛顶住敌人火力点的英雄事迹同维纳斯的无臂雕像相对比是否也同样荒谬呢？然而，这里

---

[1] 指达·芬奇名画《蒙纳·丽莎·乔康达》。——译者注。

[2] 古希腊著名艺妓。——译者注。

[3] 这句话想说的意思是：下着雨，走着两个大学生，一个穿大衣，一个上学校。下面加了重点的这几个字是俄文动词 Итди 的几种不同用法。原句中只用了一个动词，要它同时表示这几种意思，因此变得荒谬。——译者注。

确有某种共同之点，某种为我们感到共同的东西。而这就是美。海上的黎明、出色的行径、棋局、美少年安提诺的塑像——所有这些现象都是一些虽有质的差异、但却彼此联系的因素的总和，而这些因素联系在一起，也就形成了某种统一体，形成了一种“纯态”的结晶，向我们的大脑发出美的信号。我们感受到这些综合体，感受到这些系统和现象，于是就说：“是啊，这真美，这可真是美。”这是什么意思呢？

席勒在他的一首题名为《美》的短诗里，对这个字的广泛无穷的容量给了这样一种解释：

你万古一体，而形式无边无际。
正是在这形式的无尽里蕴含着你的统一。

“不，”一个提问题的人会说。“这不叫解答。这倒像遁入逻辑、抽象的雪山之巅，而没有具体说明，究竟是什么引起我们的‘美的效果’。”

“是的，”另一个人又会补充说。“讲什么‘万物中之一体’，这几乎等于什么也没说。与其如此，那还不如要法朗士的定义，把美形容为充盈于世界之中、愉悦我们心灵的美妙的精英底实体哪。”

值得注意的是，那些对美的感受不是抽象的、而是带有高度的触觉感、雕塑感甚至肉感的古代诗人，几乎从来不给美的本身下定义。荷马把美丽的海伦描绘成一个活的具有雕塑感的肉体，这肉体变成了一种伟大的力量，主宰着两个民族命运，引起纠纷和战争。这并不是一般的人类美，而是具体的女性美，它不仅能吸引人，而且也能把人们拆散。

希腊人卡彼同也在他的短诗里写道：

美而不媚，悦而不迷，
其犹无钩，有饵何益？

这时，第三个反驳的人又会说：

“这样抽象地回答什么是美的问题，倒使我想起神话中的宫殿，进去的门千千万万，而出来的门却一个也没有。进到这个问题里的门是很多的：晚霞啦、情人的眼睛啦、一局象棋啦、一个人的高尚的行为啦、等等，——样样都是美的。可是出来的门呢，好像非得上天才行。难道就不能想个什么办法把美的问题从九霄里降到地面上来吗？就算古代的希腊人对这个问题没有提出答案，但他们毕竟是在站在地面上的。”

我想了一下，然后回答我臆想中的交谈者说：

第一，古代的思想家和诗人绝不是没有我们所说的抽象思维的（施宾格勒尔[1]就曾肯定过这一点）。第二，通过抽象的逻辑辩证，我们还能懂得美的观念的具体体现的独特之处。早在古希腊时代就有尺度、比例、和谐等概念了。亚里士多德就曾引用过赫拉克利特的话：“分者能合，相异者（音调）可以形成最美的和声，万物都是通过斗争产生的。”[2]

赫拉克利特的这段话至少包含两个十分深刻的思想：（一）在自然界的运动过程中，它的分子可以形成某种我们有权把统一体、内在目的、结构等概念加在它上面的东西；（二）达到这种和谐的运动是通过斗争，通过冲突和否定的。这是十足的辩证的思想，完全符合现代精神，虽然它产生于两千五百年以前。

古代关于尺度和比例的概念，到了十八世纪，又为狄德罗所发展，而成为普遍的对比观念。狄德罗在他的《关于美的起源和属性的哲学探讨》里证明，大自然里的东西，凡是能使人产生尺度观念，使人把实在的东西同某种崇高的东西、或至少是同另一种东西相联系的，——换句话说，凡是能唤起对比观念的，——都是美的因素。狄德罗的这个思想里有某种令人信服之处。当然，这里也像席勒的短诗那样，是以完全形式的、逻辑的方式描绘自然界里美的因素的，但这并不等于说，它不能用来认识物质本身的具体现象。尺度和对比的观念是包罗万象的，因此它可以用在美的千差万别的形态上。这一套议

[1] 施宾格勒尔（一八八〇——一九三六）：德国唯心主义哲学家。——译者注。

[2] 《古希腊罗马思想家论艺术》，莫斯科，一九三八年，第一三页。

论可以比作方程式，而方程式是可以用来解决各种极不相同的东西的。

科学院院士 A. 克雷洛夫说："在天体运行的计算……和舰艘的簸荡之间似乎不可能有什么共同之处，" "然而，如果仅仅列出公式和方程式，不写文字，那就无法分辨你要解决的是哪一个问题，因为方程式都是同样的。

"各种不同现象在数学方面的这种令人惊异的相似之中，也就隐含着创造数学定式的美妙世界的巨大可能性。"❶

如果我们把结构形式方面的对比观念作为美的概念的基础，那我们也可以得出类似的结论。那时也会无法分辨，所说的究竟是什么，是维纳斯雕像呢，还是象棋。美的观念在这种情况下将会摆脱一切实在的生活联系，失去具体的感性内容，而变为某种无所不在的精神刺激，可以容纳在任何一种事物之中，无论是数学方程式，是乐曲或是棋局，是女人的眼睛、英雄的行径，还是湖上的晚霞。

但是正如在各种不同现象的数学相似之中包含着创造特殊的、形式的、由各种公式和积分式组成的自然定式的可能，美的逻辑定式也可以使我们渐次理解向我们发出美的信号的外部物质世界，理解那些现象或综合体。正如数学公式无论从外表或从任何一方面说来都与大自然的过程绝不相似，但它却是认识这些过程的钥匙，美的逻辑公式也同美的实在现象相距甚远，而它也是认识这类实在现象的门径。标本同原物是有"血缘关系"的。

所以要从我们的矛盾重重的迷宫中钻出来，我们就必须找寻美的现象的逻辑定式。

但是我们必须首先回答这样一个问题：自然界里究竟是什么向我们发出美的"信号"呢？美存在于自然界里，它是不依赖于我们的主观感受的客观现象，对于这个论断似乎谁也不会发生怀疑。譬如，密克鲁霍－马克莱在玻里尼西亚群岛上发现了一种美丽的花，并且把它加以描写。在他来到这些岛屿之前，这花就在那里开放着，显露着

❶ 论文集《机器》，科学院士阿尔托波列夫斯基编，莫斯科，一九五九年，第三六八页。

它的美色。然而它之被称为美，却是这位学者第一个发现它以后的事情。这花究竟向人发出了什么呢？发出消息，说它这朵花，是美的。那么在它的存在里有什么特点呢？

大约两年前，曾经有几位作家在我的家里座谈这个问题，大家都想通过争论，为苏格拉底（在柏拉图的对话集《大希庇阿斯》篇里）就已经提出的问题找到答案：如果一切美都是由于某种力量的作用所以才美，那么美的力量究竟是什么呢？

参加我们争论的叶列明发表了这样一种见解，他说，我们所说的美的规律是存在于自然界里，存在于它的结构、它的物质组织的结构里的。美，象意识一样，不是物质的。然而它也象意识一样，是物质的一种属性。美是物质的一种组织形态，是它的一种特殊状态，如果在物质的组织里发现有内在目的，符合于各部分的配置和互相关系的理想（这显然又和物质本身的构造有关），那么这种状态就是美的。这就是美的客观的、物质的基础。

“不，”阿加波夫反驳说，“这些见解令人无法同意。美绝不是什么物质属性，就象热一样。热是一定程度或者一定频率的分子运动。它的确是一种客观现象，用相应的仪器可以把它记录下来。它还可以为热电偶所接受，并且作为一种信号传导给某种自动化系统。冷却装置就是根据这样的原则而运转的，冶金过程也是根据这样的原则而为人掌握的……而且这种信号，作为物质的某种客观性能来说，还可以为人所感受。顺便说说，热信号还会使我们所有这些凡人想到，大地上高等动物机体所能生存的热范围是多么小而狭窄。不，美是一种纯粹的社会概念。马克思在回答他的女儿们的家庭心理测验时说，在所有各种颜色里，他最喜欢红色，因为这是革命的色彩，——马克思的这句话，恐怕比您从物质本身构造的角度所阐发的美的观念包含着更多的真理。除此而外，物质构造的概念是属于数理范畴的，它改变得非常之快，波尔[1]或卢瑟福[2]所设想的原子结构式今天已被全部推

[1] 尼尔斯·波尔（一八八五年生）：丹麦物理学家，创立原子的原始量子论。——译者注。

[2] 厄恩斯特·卢瑟福（一八七一——一九三七）：英国物理学家，曾研究原子结构和放射性过程，并于一九一九年最先使原子核裂变。——译者注。

翻了。”

在这两种论断之间我看不出什么不能兼容之处。两位作家都在探求美的物质“信号”，只不过一个是从自然科学的角度来探讨的，另一个则是从纯粹社会科学的角度。然而我们这种争论有一个好处：在争论之中我们感到必须事先弄清一系列概念的性质，我认为，美的本质正是同这些概念有关的。

其中之一，我们前面已经提到，是尺度的概念。第二个概念，是发展，因为要使各个部分合乎尺度，达到均衡（也就是赫拉克利特所说的，通过各种力量的斗争产生最美妙的和谐），必须通过物质运动，由简入繁，由一种质态进入另一种更高的质态。而这也就是向有秩序和有尺度的方向发展的概念，它和瓦解、混乱或者熵（энтропия）的概念是处于对立地位的。尺度是结构方面的概念，换句话说，是因素或细小部分的结合、组合方面的概念。如果达到均衡是发展的结果，那么，显而易见，我们有权把均衡解释为一种目的的表现。

所有这些概念都是在远古年代就已经产生了的，而且都在哲学思想史上经历了相当复杂的演变。在我们对符合物质世界的美的逻辑定式的探求中，我认为最重要的恐怕就是要弄清内在目的这个概念，因为它使得物质的运动朝着均衡的方向，朝着结构完美的方向，总之，就是朝着那种我们能够感受到美的信号的质态方向发展。

自然，如果把目的定向性的范畴扩展到整个宇宙，那是既荒谬，又不科学的（如果宇宙又是指物质本身的一种特殊状貌，那就更是如此）。在这条道路上，我们会回到莱布尼茨[1]的先定谐和的观念，甚至回到教会神父们关于世界的神的谐和的学说上去。但是作为一个局部的原则来说，目的定向这个观念在科学里，特别是在那些研究有机界的科学里，是得到广泛运用的。正是达尔文研究并且论证了生物的适应力是以保持它们的生命为目的的。这里，目的是一种调节器，

---

[1] 莱布尼茨（一六四六—— 一七一六）：德国唯心主义哲学家和数学家。在莱布尼茨看来，自然界的基础是一些独立的精神实体——单子。这是万物的基础。最高的单子是神，它创造现存单子的无限多样性，并规定那种形成先定谐和的单子间的等级和联系。因此，莱布尼茨断言，在我们这一最美好的世界上一切都趋向尽善尽美。——译者注。

调剂着生物同环境相互作用的过程。

这些思想后来在我们这个时代又为巴甫洛夫深刻地发展了。巴甫洛夫在他一九一六年所写的一篇颇为精彩的阐述目的反射的论文里，不无根据地把目的这个逻辑观念从生理学移到了社会生活里来。巴甫洛夫写道："已经搞坏的食欲，已受损伤的营养，通过小心的照料、特殊的卫生，就可以矫正而恢复。在俄罗斯国土内历史上受到过驱逐的目的反射，也是同样可以并且应当矫正和恢复的。如果我们每一个人都把这种反射当作自己的一个最宝贵的部分而爱护它，如果做父母的和所有各个等级的全体教师都把巩固和发展自己所照管的群众的这种反射当作自己的主要任务，如果我们的社会和国家机关开辟实际运用这种反射的广大机会的话，那么，根据我们历史生活中的许多事实和我们创造力量翱翔的某些事例来看，我们是一定会成为我们所应当做到并且可以做到的那种人的。"[1]

似乎，把目的定向的观念扩展到无机界，纯粹是一种空想。然而最近代的科学表明，事实并非如此。譬如，英国生物学家罗斯·埃什彼博士就在力学方面成功地实现了目的定向和发展的观念，制成了他的电子机"原状稳定器"[2]（它能机械地适应，机械地"学习"）。由于它能胡乱猜测选定的资料（即一些重要起点的指标或数值），由于埃什彼的这架电子机设有记忆和"结论"的装置，能够哪怕以机械的方式"总结"它所获得的经验并根据"总结"经验的结果而运转，所以它不啻是一架富于目的性的定向行动的模型。为了阐述这些观念和埃什彼的经验，诺伯特·维奈尔写道："我们不仅能够使机器具备有目的的定向的性能，而且这种为了避免可能遇到的某种损坏事故而设计的机器，在大多数情况下，都会找出它可以实现的目标。"[3]

不过，可以在这里顺便插一句，现代控制学里使用类推法并把一些逻辑概念推广到机械领域里来是具有非常具体的、甚至实用的目的

---

[1] 见巴甫洛夫《高级神经活动研究论文集》，第一册，上海卫生出版社，一九五六年，第三〇二页（译文略有更动）。——译者注。

[2] 由生物学术语"原状稳定"（"гомеостазис"，源出希腊文）演变而来。这一术语的含意是：生物机体适应周围环境、达到平衡所凭借的各种手段。——译者注。

[3] 诺伯特·维奈尔：《控制学与社会》，莫斯科，一九五八年，第五〇页。

的。而这也正是它同波格达诺夫的“普遍组织学”的不同之处（在哲学宗旨上也不相同）。科尔莫果罗夫[1]就曾指出了这一点。

“慢着!”在想象中我听到我那无数论敌之一发出不满的声音。“您未免扯得太远，太脱离我们要听到的答案了。依我看，您是钻到一片距离美的概念非常遥远的密林里去了。”

“不，”我回答说。“请您再忍耐一会儿。从各方面阐明目的这个范畴，对我们制定美的逻辑定式是有用的。况且，我们也根本无法避开目的这个概念。而现在我要请您注意马克思的一段名言了，它会把我们直接带到我们的问题上来的：‘……动物只生产自己，而人则再生产整个自然；动物的产品直接与它的肉体相联系，而人则自由地和自己的产品相对立。动物只是按照它所属的种的尺度和需要来造成东西，可是人善于依照任何的种的尺度来生产，并且到处善于对对象使用固有的尺度；因此，人也是按照美的规律来造成东西的。’”[2]

“您是否同意，马克思的这个哲学论断不仅阐明了动物和人的区别，物质反映的低级形式和高级形式的区别，本能和意识的区别，而且也恰好阐明了我们所研究的那个问题呢？这问题是从我们上述一切见解引申出来，而且是同人的生理的和社会的本性分不开的，换句话说，它是同人的所谓基本构造或者（如无线电设计师们所说）‘基本图式’分不开的。”

人善于对对象使用对象本身固有的尺度，这句话怎么讲呢？如果不是朝向一定目的的组合这个逻辑观念的话，那么还有什么尺度是对象本身固有的呢？“人也是按照美的规律来造成东西的”，这句话又怎么讲呢？这美的规律是什么呢？显然，美的规律恰恰就是左右物质运动的那些规律，而物质之组成又是由于有内在目的（或如马克思所说，有内在的尺度）。

正因为这个缘故，所以我必须反驳这位交谈者，因为他用具体的物理构造来替换物质构造的哲学概念。这是完全不同的两种东西。我

[1] 苏联数学家，科学院院士，三次列宁勋章获得者。——译者注。

[2] 参阅《经济学－哲学手稿》，人民出版社，一九五七年，第五九页（译文略有改动——译者）。

们对物质的物理属性的见解可以改变，而物质概念和所有各种事物，作为我们所说的构造来看，它们的逻辑内容显然是具有更大的稳定性的，因为这逻辑内容不仅符合于作为动物机体的人类的物质构造，而且也符合真理本身。

人本身就是自然界的一部分，是周围环境的一部分。但是这沧海一粟的小小的一部分在历史发展过程中把自己锻炼成了这样一种机构，它不仅能反映或者再生产周围的环境，而且能按照环境所固有的规律创造环境。人在某种意义上正是自然界的奥秘的谜底。如果打个譬喻来说，那么人就是大自然的喉舌，是它自述的声音。而人在自然界里所感觉到和认识到的美，以及人通过自己的艺术活动所创造的美（虽然艺术活动并非永远以创造美的事物为目的），则不啻是一种信号，说明某一现象或事物的运动、发展过程达到了它的内在目的。结构完成了，它达到了这一事物或现象的内容所具有的最适宜的结构形式。

那么表明内在目的达到的信号或消息是什么发出来的呢？发出信号的是外界，是事物，是现象。这信号使我们的大脑、我们的意识知道：目的达到了，任务实现了，结构完成了。是通过斗争完成的。这是古代辩证论者就已经深深懂得的道理。这是矛盾的解决。所以，这就是我所得出的美的逻辑定式：美就是通过斗争而达到的目的的实现。斗争愈艰苦，达到目的就愈困难，而美也就愈发鲜明。我们感到我们面前的东西是美的，因为它是生活本身的内容发展的成就或桂冠。什么样的人我们说他身体长得美呢？是那种最有力和最充分地体现了人类的一切标志的人。而这里逻辑概念就和历史概念自然地融合为一了。因为类或种是历史概念，所以属于不同种族和具有不同历史传统的人，自然会有不同的美的观念。就人的社会本性来说更是如此。

怎样的动物——譬如，狮子或马——我们说它美呢？是这个或那个种的动物的各种“变数”在克服障碍和发展的过程中获得了最充分的结构表现的动物。

“那么您是否同意这样一种说法，即整个外部世界可以比作一个不断斗争的舞台，这舞台上每一瞬间都有实现内在目的的事物产生

（同时也在破灭）呢？"

是的，我同意。

"如此说来，您的公式岂不仅仅是车尔尼雪夫斯基的著名公式'Прекрасное есть жизнь'❶ 的翻版吗？因为如果持这种见解的话，жизнь 本身就不啻是美的演出者，不啻是一架不断发出美的事物诞生和死亡的信号的发报机了。这是 жизнь 本身的规律呀。"

您是打算把"Прекрасное есть жизнь"这个命题看作是席勒的公式——美存在于某种统一体的无穷形式中——的背面，认为这里的 жизнь 就是席勒的统一体。您甚至打算完全根据席勒的精神把意识和存在等同起来了。

不过我们还是先来回答一个问题吧：车尔尼雪夫斯基在提出他的这个定义的时候，心目中所指的究竟是什么？我们先把答案限定一下。他所说的 жизнь 首先不是指它的本义（生命——译者），也就是说，不是把它作为一个生物学概念，尤其也不是有机化学概念。他所指的不是一个不断获取营养、更新自己的化学成分、并且不断增殖的具体的蛋白体。他所指的并不是奥帕林院士在莫斯科国际学术会议上关于地球上生命起源的报告中力图确定其起源的那个 жизнь。

车尔尼雪夫斯基所指的也不是作为物质世界同义语的那种生活。车尔尼雪夫斯基是想和唯心主义美学家相对抗，因而断言生活是美的基础，是美的来源，这里的生活是就其历史意义而言的。因此他才分析女性美这种类型。不过把这个公式广泛地解释为一种逻辑定式，那也是错误的。这样解释也会使我们的问题变得不着边际。所以我认为，比较正确和恰当地应该这样说：美并不是一般的生活（在生活里也有相当多不美的、可厌的、丑恶的东西）。美是生活目的的良好实现（这里的生活应广泛理解为整个外部世界，包括它的一切矛盾和斗争）。尽管这也可能产生一个新的问题，但我还是要使用这个良好的或最适宜的美的概念。美和理想是血肉相关的。美就是实现理想的斗争！

---

❶ 俄文："美是生活"。但俄文里的"жизнь"不但可以作"生活"讲，也可以作"生命"讲，因此有后面这一段辨义。——译者注。

"好吧，那么您打算怎样使用美的逻辑定式呢？根据您的意图来看，它显然应当具有包罗万象的性质，可以应用在任何东西上面啦?"

是。任何逻辑都有普遍性。因此在使用逻辑定式的时候，就得首先在我们想要用它解释的每一个事物或现象里，把那些从逻辑观点看来可以形成配合（或斗争）、从而产生结果或结构的具体因素或成分确定下来。我们不妨举出三种绝不相同的东西为例：维纳斯雕象、棋局和人。其中每一种都需要确定它的内在目的或思想。卢佛宫的这个"石谜"的内在目的是什么呢？显然是要创造一个女性的人的形象。但维纳斯雕象是一件艺术品，它是雕塑家阿格山德尔的创造。这位艺术家在体现自己的思想的时候同哪些障碍作过斗争呢？障碍很多：从简单的阻力——石头，到复杂的阻力——为自己的思想选择艺术表现形式。从这些矛盾、辩证的斗争之中产生了统一，我们感到它正是这个生活任务的最合宜的解决，正是内在尺度的最良好的实现。但人的形象这个观念是所有历史条件启示给艺术家的。因此维纳斯雕象尽管在结构上完全符合我们的美的标准，但在别的民族和种族里维纳斯雕象也许完全不被当作美的理想。反之，摩尔根和别的一些研究者都曾举出许多例子，说明我们认为美的欧洲白种女人典型，在某些亚非民族，特别是玻里尼西亚人看来，却认为是丑的。这里有另一种准则，有另一种理想的概念。

这种可能是否能推翻逻辑的研究方式呢？绝不。有一般的算术，也有名数算术。美，打个譬喻来说，是"名数算术"。换句话说，它要把普遍的逻辑内容转化为具体历史的表现。然而使美永垂不朽的，却正是这逻辑内容。

再举另外一个例子，譬如，下棋。文学批评家兼杰出的棋手古尔维奇有一篇有趣的文章，叫《棋艺》。在这篇文章里，他以列宁对一盘棋局的评语——"美好的玩意"——为开头语写道："在伴随下棋的思想活动而产生的种种情感当中，有一种无疑是最强烈最深刻的情感，那就是美感。

"思想的美，正是在美里蕴含着致胜的力量，这种美对我们的想象力有异常强烈的影响，并且能引起最强烈的反应。这种情感甚至能

压倒竞赛的热情。有谁不知道，当某一个棋盘上一个棋局以一套漂亮的弃子杀法而结束的时候，比赛场里成千的观众爆发出热烈掌声的情形呢？而且不管是谁赢了，谁输了，这热烈的情绪总是毫无例外地笼罩着所有的观众。在这种时刻，企图平定场内兴奋情绪的比赛组织者和严厉的裁判们往往是多么束手无策啊。然而那亲自为最美的一局设立了特别奖的人又岂不懂得这种反应是不可避免的呢！

“象棋比赛中的这种奖品仿佛是运动酬答艺术、力量酬答美的一种贡礼。而在比赛日期的一场热闹过去以后，人们又会撇开比赛的观点，从思想的作品的角度来评价这些棋局，那时，最美的一局就会成为比赛文集上最好的装饰，遍行于全世界的象棋书刊，超过其余所有的棋局、包括其中最强的棋局，而长久地生存下去。它的生命力就在于美！”[1]

我们摘录了这样长的一段引文，因为它的议论和所举的例子超越了单纯的象棋比赛或棋式的范围。这些议论也可以应用于我们从美学角度来看的某些抽象逻辑的学说。

但是我们不妨先就象棋来问问自己：一局棋的内在目的是什么呢？在寻求最好的方案的时候要克服什么障碍呢？一局棋的目的是将死对方的老王，取胜。这是一个假定性的、虚构的任务。障碍也是假定的、虚构的。但这障碍也很多：从对各种假定数值——棋子走法——的无边无际的配合作用的复杂运算起，到揣度对手的构思为止。但是纯粹的斗争本能，恐怕哪里也没有显露得这样强烈。参加这种斗争的人要经历种种情感：有兴奋，有失望，有享受，有精神的满足。这斗争囊括了一切：智慧、意志、耐力、情绪、甚至身体的持久力。但是产生美感的究竟是什么呢？是各种虚设数值的这样一种结合，它在最困难的条件下（弃子多、剩子少、客观的困难局势）显露出并且仿佛铭志着深谋、远虑、大胆、坚决这些纯粹属于人的品质。这一切合在一起，也就形成了我们称之为美的那种下法。象棋底美的语言是许多民族和许多世纪的语言。

现在，转到第三个例子上，我们不妨再问问自己：人的内在目的

[1] 《苏联棋艺》，莫斯科，一九五五年，第八——九页。

又是什么呢？显然，这个目的已经不具有纯粹虚设的性质了，实现人的内在尺度的道路上横亘着的障碍也同样不能仅仅从逻辑的角度来解释了。人是在同环境的相互影响之下生活的，人是一套极其复杂的机体，是一种要克服无数困难和障碍的活的结构。当我们谈到人的内在尺度或目的的时候，我们所指的不仅仅是他的生物的本性，而首先是他的社会本性。人的标准，也就是我们可以视为人的最终的、理想的发展的同义语的那种标准，在我们的心目中是同全人类的历史目标和发展联系着的。正因为这个缘故，所以人的美，作为人自己对于生活提到他面前的各种内在、外在任务的最好的实现来说，是由他实现这些私人任务和社会任务的一致性决定的。给我写信的女教师伊·费回答得很对："人的美在于他的崇高的道德品质，在于他的丰富的内心世界。"的确，如果一个人能完成人的标准，在实现人的生理的和社会的理想方面比别人走得更远，那他就是美的。

"现在我给您提一个棘手的问题，"——我想象里的听众中发出一个声音。——"照这样说来，您怎样看待暴风雨、大雷雨、烈焰飞舞这一类现象呢？对这些现象我们也使用美的概念，正如对火山爆发和喷火一样。有什么逻辑公式可以适用于晚霞的毫无秩序的色彩组合呢？总之，您怎样看待那种可以以物理学中的布朗运动[1]为原型的、毫无秩序的结合和混乱不堪的运动之美呢？再说，还有'野生美'这样一个概念。这种'野生美'（如大自然的美、激情的美等）过去是、现在仍然是全世界浪漫派诗人最喜爱的对象啊。"

的确，这可真是个棘手的问题，仿佛把我所提出的美的逻辑定式全给推翻了。既然美是秩序之神，是内在的均衡、合理、成形的主宰，那怎么可以把它的名字同恰恰违反这一切要素的东西——同混乱和毫无秩序扯到一起去呢？但这个矛盾只是表面的。对物质世界的辩证观点并不承认内在构造的单一性。世界不是结晶体，也不是（莱布尼茨的）单子的结合。正相反。世界的构造是充满矛盾的。偶然和杂乱也是它的属性，正如规律性和组织性是它的属性一样。所以如

[1] 液体或大气中所悬浮的物质微粒由于在热力运动中的分子撞击而引起的永不休止的无规律的运动，这是英国植物学家布朗于一八二七年发现的。——译者注。

果从美的逻辑定式那里把线引到物质本身的构造上来（像叶列明的推断那样），那么人就也能从这里得到各种不同类型的美的信号了。这里既有构造彻底完成的完美信号，也有构造刚刚形成的信号，或构造达到完美和达到目的的过程的信号。斗争，运动（各细小部分的），这也是一种美，正如美的桂冠——理想一样。人的大脑是要把外来的信号转换千万次的，所以沿着人类大脑的复杂的沟槽，这一类信号也能转换成一种要树立美、创造美的一般性的要求。我们常说，美能使人高尚，美能使人精神开展，其意义就在这里。所以有的景象初看是一堆杂乱无章的色彩的组合，但是它能根据反作用的法则刺激我们的目的反射，使我们心中产生一种要根据美的规律来创造的愿望，而不是一种要破坏的愿望。

“这一切未免太抽象了。把一个问题的逻辑讨论竟导致从哲学的高度来解释物质，这对理解美来说，未免太绕圈子了。”

对的，您说的对。这是太抽象了。我们还是来谈人本身吧。从人的角度来看一看“野生美”这个问题。首先，请您注意这样一点，人们在这种情况下通常都是谈论视觉的现象的。例如暴风雨啦、火灾啦、荒山野谷啦等。无怪乎马克思把色彩感（主要的视觉印象）称为人的首要的审美感。晚霞的色彩和各种视觉印象的组合，这仿佛是把人初次带入了美的王国。这是在人的心中培养差别感和组合感的第一课。这些印象主要不是教给我们美的法则，而是促使我们去认识这些法则。色彩激起人对美术的积极性。我所熟悉的一位音乐家不无风趣地说：对世界的审美关系（而它的首要表现则是色彩感和节奏感）也是人争取生存的一种特殊工具。换句话说，它也发展目的反射，发展人同周围环境相互作用的生理的和社会的形式。

其次，——这恐怕也是主要之点，——还是让我们相信人的直觉，相信法朗士称为美的本能的那种东西，——他的这种说法也是有一定道理的。我们大家在日常生活里毕竟能够相当清楚地区别，什么是美的，什么是不美的。我们大家都有一种对美的事物的深刻需求，或者用现代的话来说，对最合宜的形态组织的深刻需求。这种需求存在于人的天性里。如果不把视觉印象计算在内，那么无论在社会关系上，无论在个人生活里，也无论在自然界或是艺术里，混乱和无秩序

都不能成为我们的理想。在接触到自然界或心灵里的各种偶然的和混乱的现象时，我们永远会“本能地”感觉到不安。所以高加索野谷的歌手莱蒙托夫并不仅仅是出于开玩笑而在卡拉姆辛娜的纪念册上题词说，一旦认识了“大自然的喧嚷的风暴”，认识了“热情的秘密的风暴”，他就感觉到它们的美是违反人的天性的：

但是我很快就看透了
它们的不具形的美的神秘，
它们那上下不连串的、震聋了
我的耳朵的语言，我也厌烦了。

美是富于最深刻涵义上的人性的。既然人是万物之灵，是物质发展的最高形态，那么物质朝着它的内在目的的运动，亦即朝着我们企图以美的逻辑定式来描述的那种内在目的的运动，就应当在人的身上用最完整的形态实现出来。

“那么，照您看来，混乱、熵、崩溃不能成为人产生美感的基础啦?”

“是的，我认为这种种现象对于健康的人说来都应当是天然地格格不入的。当然，在人类的审美活动里，不和谐的因素也可以被运用。过去和现在都有许许多多艺术流派是建立在某种对美的特殊的亵渎上的，他们把音乐变成噪音，把绘画变成由偶然组合的线条构成的抽象概念，把雕塑变成一束铁丝和铁片。但是人类健全的知觉永远会抛弃这种最新式的资产阶级时尚，并且老老实实地承认，这种侵犯人对美（即对有组织的形态）的自然而有机的需求的行径中包含着对人的一般天性的侵犯。人的一般天性，无论就其生物学涵义或社会涵义而言，恰恰是以组织观念、秩序观念或对我们称为最高意义上的人性的那种事物的自卫观念为其基础的。就这一点而言，罗斯金[1]说得对，他认为美是道德的标志。罗斯金提出了这样一个检查美的试验：

[1] 罗斯金（一八一九——一九〇〇）：英国文艺理论家，乌托邦主义者。——译者注。

可以问问自己，某种情感或行径是否会为诗人歌颂，是否会令人鼓舞？他说，艺术，不管它是怎样的，它也必然是社会道德状态的标尺。今天英国有些人想要恢复对这位社会－美学上的乌托邦主义者的膜拜，那就请他们看看自己周围的资产阶级艺术，请他们给自己提出下面这个问题吧：在资产阶级文明的国家里如此广泛盛行的那种对美的亵渎有什么道德意义呢？

高尔基说得对，人是天生的艺术家。人的审美感不仅在原状稳定的过程中帮助他争取生存，而且美感还能变成人的活动原则，帮助人认识世界，建成人类的社会。这里我们应当从我们的迷宫中向它的出口迈出下面这一步了。我们将从抽象的逻辑进入具体，进入历史了。我的推论过程使我得出了下面的论点：既然美的概念是同目的或实现的概念有关，那么目的这个概念就可以引申为另一个概念——理想。固然，并非一切目的都是理想的。但一切理想都是我们所追求的目的。理想，就其社会涵义来说，具有组织的力量。它提出纲领，确定路线，指出方向。

黑格尔在其美学讲义里专就艺术领域全面发挥了理想的问题。他认为，并非自然界（理念）本身就是美的。在柏拉图，理念本身就是美。在黑格尔，理念本身只是真。照黑格尔看来，理念成为美，要通过感性的体现。但即便如此，美的真正涵义也只有在艺术领域里才能实现出来。黑格尔从直接现实的缺陷中得出艺术美的必要性的结论。

黑格尔认为艺术中的真正的诗情是理想。因此他说："理想的艺术面貌作为某种安乐的神出现在我们面前。"❶

但理想的美不仅在艺术里可以作为"某种神"出现在我们面前。它在自然界里也是作为生命本身的理想构造方式，作为完成了的内在目的（或理念）的最高和最完美的表现而存在的。因此人才感到它是极其可贵的、神圣的东西。它可以成为人类行为的正当理由和解释。当特洛亚的元老们看见美丽的海伦去看她的前夫墨涅俄拉斯和后夫帕里斯决斗时，他们窃窃私语说：

---

❶ 《黑格尔全集》，第一二卷，莫斯科，一九三八年，第一六一页。

"不，不能怪特洛亚和阿开亚的子孙
长年受苦，争夺这样一个女人；
她美得简直像一个长生的女神！"[1]

当艺妓弗林娜裸体出现在希腊法官们的面前时，他们赦免了她。为了美！各个时代和各个民族的多少辈诗人给我们留下了美的征服力的无可辩驳的证明。普希金曾抓住并写下了美在人的心中所能引起的千姿万态的情感。这是一些使人崇高、苦恼、温柔、奋发以至豁然开朗的感情。最后，他还在《埃及之夜》里表现了在美的可怕力量面前的迷信的情感。但是他对美的最高概念是：美是人类的圣灵，这表现在《美人》这首诗里：

不论你在心中抱着
怎样珍秘的梦想，
但是你遇见了她呵，
不禁会蓦地腆然止步，
满怀着虔诚的情感
拜倒在美的圣灵之前。

这里，美被升高为理想，升高为人所追求的境界。外在的审美因素同人的社会的因素融合在一起了。

把普希金对美的"满怀虔诚的"态度同勃柳索夫把美视为"死的偶像"的态度相比较是很有趣的。勃柳索夫在他某个时期的创作中曾对生活的一切目的和一切可贵的东西抱着浓厚的相对论的态度。在他早年的一首题名为《我》的诗里，他写道："我爱一切梦想，我珍惜一切言谈，我向所有神灵献出我的诗篇。"勃柳索夫不惜把崇拜一个理想、追求一个目的的人称为"叛徒"。他对《受诱惑的兄弟们》说：

[1] 见荷马史诗《伊利亚特》第三章。——译者注。

难道在梦想者心中会有止境？
难道目的在我们是命里注定？
让我们把他称为叛徒，——
如果有谁对我们说：目的在这儿！
难道“美”这死的偶像
在过去很少被人供养？
但是只有我们膜拜顶礼
那渴望和梦想的上帝！

这就是巴甫洛夫所说目的反射“在俄罗斯国土内历史上受到驱逐”的那个时代的形象。在那个时代，大资产阶级哲学家谢斯托夫曾发表他的《无基之礼赞》一书，鼓吹生活没有目的。资产阶级制度既妨碍人民群众中的人的全面发展，因而也就同目的、理想、美这些观念处于一定的矛盾之中。关于这一点，其实，马克思就曾经写过，他说，资本主义对于某些艺术种类、对于艺术活动是敌对的。[1]

“那么，您是想说，在共产主义制度的基础上，目的——理想和美——这种种东西可以在人的身上获得更顺利的发展吗？”

是的，我正是这样想的。还是用巴甫洛夫的话来说吧，正是在我们今天，我们的社会和国家为目的反射的实践开辟了广阔的道路。从而也为美感的发展开辟了前途。这正说明我们在文章开始时所说的那个问题，何以共产主义建设实践促使我们去搜寻何谓美这个问题的答案。美的观念具有实践的、创造性的意义。恩格斯曾经说过：“人们自己创造着自己的历史，但是他们至今也没有遵循着一个共同的意志，没有按照一个共同的计划来创造它，即使是在某个一定的、有限的社会范围内。”[2] 这是早先的情形。但今天苏联人开始按照一个共同的计划来建设社会了。有谁会否认，从逻辑的观点看来，我们将获得合理规划的胜利呢？而这就表示，更有利于在一切领域内、首先是社会领域内的理想解决方式的时代到来了。我们要在这里按照美的规

[1] 参见《马克思恩格斯论艺术》，第一卷第二七三页。
[2] 《马克思恩格斯文选》（两卷集），第二卷，第五〇五页。

律来建设生活，也就是说，要根据事物内部原有的尺度来建设生活。那么共产主义的目的是什么呢？共产主义的目的就是人。由此可见，在共产主义时代按照美的规律来进行创造，这在哲学意义上就是使自然和人得到人化。

为什么我们要提到理想这个概念呢（我再说一遍，理想的概念并不能等同于美的概念，尽管后者的自然属性近似于理想的概念）？看来，这是因为，在人类历史上理想还从来不曾在社会生活中起过它在我国建设共产主义时代这样显著的作用。共产主义这一概念本身就带有纲领的性质。它仿佛定出音调，不仅规划着我们的经济的、物质的现实，而且也规划着我们的精神的现实。看看您自己的周围，您就会看到我们整个的生活、整个的苏维埃现实都充盈着对理想的向往。不论我们到哪里，我们处处都能看到理想的力量，那种奔向最高形态的意向，那种建成共产主义的不知疲倦的意志如何在各个建设部门以多种多样的形式作用于苏维埃人的身上。

在这英雄式的意气风发的新的“战场”上，开始了人本身的改造。渴望一切变得优秀、美好的声音开始在人的心中更响亮、更有力地簸荡着。无怪乎卓娅·柯斯莫捷米扬斯卡雅在她的日记本上写下了契诃夫的名言：人应当一切都美。这是我们的建设共产主义的时代通过这位英雄姑娘之口发出它自己的声音。对真、善、美的渴望，对理想的渴望——这就是贯穿着我们的生活的精神。

“但是，难道在历代先进人物的心中不曾有过对真、善、美的渴望吗？”

“有过的。但我们谈的不是这个。如果我们承认人类社会发展中的进步观念的话（而持有马克思主义观点的人是承认这个观念的），那么我们就有权作出结论说，有比较不利于实现某些观念的条件，有比较有利的条件。而最有利于实现美的观念的条件，最适宜于按照美的法则进行创造的条件，则无论就理论而言，或是就我们的全部希望而言，都应当在彻底实现共产主义的时代到来。但是今天在斗争和建设共产主义的过程中，也已经为发展亿万人心中的美感和对美的需求创造了比较有利的条件了。”

现在，共产主义唤醒了每个人心中的普罗米修士，每个人的创作

力量都可以得到施展，在这样的时代人是可以更自由地按照美的规律进行创造的。他可以比过去历史上任何一个时代更广泛地显示自己对美的这种需求，可以按照美的样子建设生活，实现这种需求。因此，我们这个时代比任何一个时代都更能使美的概念接近于理想的概念。

在我还是一个孩子，还在莫斯科第六中学七年级念书的时候，我们的聪明而又可亲的俄语教师维克多·维克多罗维奇·西曼诺夫斯基曾给我们留了一篇家庭作业，题目是：《谈理想在人生中的意义》。我保存了少年时代的这个作文本。我记得，我们这一群孩子当时对“理想”一语的定义，对何谓人生的理想的问题伤了不少脑筋。维克多·维克多罗维奇是一个持有先进观点的人，他在班上相当机智地读了我们作文里的某些片断，他用这种方式不仅引起了友爱的笑声，而且也启发我们去理解社会理想的作用。

过去一谈到“使生活理想化”，总使人感到这句话有些空洞并缺乏根据。感到这只是一种浪漫主义的空想。今天这句话却具有完全不同的内容了；它同我们在艺术中称之为粉饰现实的毫无共同之处。人们要求他们自己和周围的一切都变得美好，要求一切都服从于最美好的生活方式这个观念，倘若不把人们的这种要求称为具有创造生活能力的理想化，称为既有物质的经济的手段、又有无限的创造可能的意向，那么又当何以名之呢？譬如，我们在《青年技术》❶杂志上读到艺术家、工程师、学者和大学生们谈到劳动的美、以及色彩在生活中的作用的那些言论，我们所想到的就不仅仅是马克思的名言。我们会感到使周围一切事物（墙壁啦、房屋啦、汽车啦、车床啦等）放出鲜艳色彩的这种渴望正和我们的时代相吻合。我们看到这种渴望是适应实现共产主义的斗争在人们心中所唤起并加强的那种审美要求的（如要求一切花苞变成花朵，要求一切天赋得到发挥，要求一切色彩像在柴可夫斯基的第五交响乐里那样发出音响等）。俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国功勋艺术家拉杜尔写道（他曾在全苏体育大检阅中参与一个有趣的尝试，要把运动员们的动作、运动衫上的色彩同音乐结合起来）：“如果我们使世

❶ 《青年技术》，一九六〇年，第七期，第二页。

界失去色彩，那它会变得多么枯燥。”

在全俄教师代表大会的发言中谈到美应当成为生活的伴侣，谈到美学就是劳动的美，谈到这种美始于学校的生活，始于花圃、花朵，它能引导孩子从花朵到绘画，到参加戏剧或舞蹈小组，参加音乐会，它能使孩子进入大自然的怀抱，并通过书籍和各种美好的事物引导青年男女进入生活。从所有这些谈话中可以十分清楚地听出我们这个时代的音乐，这音乐是根据美的音叉定音，根据“使生活理想化的实践”——也就是按照大写的人的法则、依照大写的人对理想的概念来创造生活的实践——定调的。

如果把规划的原则理解为由目的所预定的、从萌芽的初级状态到全盛的完满状态的发展，那么这个原则就可以解释自然界和社会中的许多过程了。只是不能把它解释得无所不包，遍及整个宇宙，或是把它解释得庸俗而机械。这不是工厂里的传送装置，不能像传送装置那样以铁一般的必然性把它的起点上所“规划”的并由各种毛料所拼制的产品在它的终点上传送出来。这尤其不是指社会，而且也不能够指社会。社会的发展法则，一般地说，是不能同自然界的发展法则划等号的（列宁曾不止一次地谈到这一点）。不过，我还是要再说一遍，我在这篇文章中所用的逻辑研究方式与历史方式并不矛盾。

有一个极好的例子可以说明逻辑和具体、个别和一般如何在人的心灵里融为一体，这例子是格列勃·乌斯宾斯基谈他自己看到维纳斯雕像的一个短篇小说里所提供的。乌斯宾斯基每次去巴黎都要看到维纳斯雕像，前后三次看到成了他生活中一件大事情。他写信给他的妻子说，卢佛宫作为美的荟萃之所，可说是一个使人恢复健康的地方，而其中“最美的和最神圣的则是维纳斯雕像”。

革命民主主义者乌斯宾斯基在他的这篇特写里把矛盾强化到了最尖锐的程度，他让这位纯洁之美的女神同一个曾在贫困的俄罗斯的穷乡僻壤里当过乡村教师的人面对面地遇在一起，这人穷途潦倒，就象郊外的农民。

然而，像这样一个有着贾普什金的可笑姓氏的“土包子”（他是作为地主波鲁姆拉科夫子女的家庭教师来到巴黎的），原来也需要维纳斯雕像。因为他需要这样一种力量使他想到未来的人是美好的。在

乌斯宾斯基眼中，维纳斯雕像并不仅仅是女性美的理想。光这样看是不够的。维纳斯雕像的创造者是要“不仅使他自己那个时代的人，而且也使所有各个时代和所有各个民族的人全都把人这种生命的伟大的美永远牢牢地印在自己的心灵和理智里，让男人、女人、小孩、老头——总之，让所有的人都感觉到做人是幸福的，他要让我们大家都心中雪亮，让我们人人都能看到自己有变得美好的可能，从而满心欢喜——这才是当初攫住他的灵魂并且引导着他的手的伟大目标”。[1]

乌斯宾斯基给他的这篇小说取的名字——《振作起来了》——是充满深刻的含意的。她，也就是（体现在维纳斯雕像里的）美，使贾普什金在精神上站起来了。换句话说，她（这美）使人得到精神的健康，给了人方向——一句话，她给了人一个纲领性的启发：人究竟是什么。

不但如此，这理想的人类美的形象还在乌斯宾斯基的主人公的意识里更加清楚地照见了千千万万的贾普什金的非人的生活条件。这美还以更加尖锐的方式表现出它不能容忍人忍屈受辱，它给人灌输了自豪感和争取做人的条件的愿望。这就是说，从维纳斯雕像身上获得的纯洁之美的信号同另外一些信号，一些推动人走上社会斗争舞台的信号融合一起或者结合起来。

今天，千百万人由于各族人民争取共产主义的伟大斗争的强大而多样的力量而站立起来了。在这些使人站立起来的建设性的力量当中，美的力量也在发挥着它的作用。或许，它是各种力量当中最合乎人性的一种。至少，它比其余的力量都更能使我们感到生之欢乐，感到做人是幸福的。

（张守慎译自苏联《文学问题》杂志，一九六〇年，第十一期）

---

[1] 《俄罗斯作家论文学劳动》，列宁格勒，一九五五年，第二卷，第二六二页。

按照美的规律

〔苏联〕I. 索洛维约夫

美的问题——是美学和审美实践中的中心问题。不论是我们的生活，不论是美学的发展，也不论是反对资产阶级和修正主义的美学理论的斗争，都迫切地提出这个问题。《文学问题》编辑部做的很对，它以捷林斯基的《谈美》一文展开了"美学与生活"的讨论。居于《谈美》一文的中心的是青年时代的马克思所谈到的一个公式：人与动物不同，是按照美的规律来造成东西的。我们的美学界正是围绕着这个公式而展开了论争。

这场论争虽然很抽象，但争论的实质却是很迫切的，因为我们非常需要正确地理解美的规律。

我们的国家正在建设共产主义——这是自由的王国，是富于物质文化和精神文化的王国，是人民一切创造力得到繁荣、人不断得到发展的王国。这也将是美的王国。因此，我们决不会无动于衷地不问我们是否懂得美的真正规律的。

我们可以谈许许多多关于美育必要性的美好动人的话，可以举出大量的例子，可以描绘美在我们生活中的巨大意义，可以试行幻想我国不久未来的新社会的美。但是对于真正奏效的美感教育、以及一般地对于我们自觉的、有计划的全部审美实践说来，单是说话是不够的。所以，正是美的客观规律在目前被提到美学论争的中心，围绕着它而展开讨论。

青年时代的马克思关于按照美的规律来制造东西的有名的公式，

有没有给正确的美学理论提供基础呢？实质上这也正是已经进行数年的论争过程里所提出的问题。不久以前，人们没有经过特别深思熟虑就把美的规律同依据每一个种的尺度来制造东西二者相联系。而在万斯洛夫、斯托洛维奇、包列夫及其他一些作者的论著里，美的规律不是同对象的每一个种的尺度相联系，而是同人类的属的尺度相联系❶。他们的解释虽然有各种各样的差异，其实质却就在这里，同时得指出，上述作者全都是以马克思这部《一八四四年经济学-哲学手稿》里所谈的人类本质的“对象化”一语为其主要论据的。

但是，《一八四四年经济学-哲学手稿》有没有给人理由对它作两种直接对立的解释呢？刚好相反，这一著作不就是马克思在以后加以发挥并且证实的、他的美学思想最初的合乎逻辑的和准确的表现吗？

如所周知，马克思在《一八四四年经济学-哲学手稿》里，分析的不是一般的劳动，而是异化的劳动，亦即资本主义社会里的雇佣工人的劳动。同样明白的是：“社会的”和“人的”两个术语在马克思这份手稿里，大多是作为“共产主义的”同义词而出现的❷。因此，在这里是把资本主义社会里的劳动同共产主义社会里的劳动相对比的，前者是不正常的，虽然是历史上的必然形式，后者是真正的人类劳动的标准。由于这一标准，马克思阐明了有异于动物的生活活动的人类劳动的性质，从而谈到按照美的规律来造成东西的。

是什么使人类离开动物界呢？是有意识的生活活动，——马克思回答说。动物“没有把自己和自己的生活活动分离开来”，——而人能分离开来，并使“自己的生活活动成为他的意志和他的意识的对象”❸。还有回答的另一方面：“对象世界的实际创造，无机自然的加

❶ 这里的“种”（вид）与“属”（род）是马克思在《经济学-哲学手稿》里使用的生物学的两个概念，在《手稿》的中译本里，译为“种属”、“族属”等。但是，在生物学中分类学上，“вид”只能译为“种”（即拉丁语 species），而在“种”之上的“род”，则只能译为“属”（即拉丁语 genus）。我们这里就是采用这个译法。考虑到可能引起误会，我们在必要的地方分别在“种”、“属”等字下附以拉丁文 species 或 genus 字样。——译者注。

❷ 参阅 A·耶祖依托夫：《马克思与费尔巴哈》，《文学问题》，一九五九年，第一期，第六八——六九页。

❸ 参阅《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二二五页。

工，是人作为有意识的属的生物的自我确立，即把自己确立为这样的一种生物，这种生物把属当作自己的本质，或者把自己当作属的生物。”[1]

马克思在一八四四年的回答还是传统的（强调意识），但是在这个回答里已经指出了人类与动物的主要的和决定性的区别是生产，是“对象世界的实际创造”。在费尔巴哈看来，意识与其说在劳动中得到发展，不如说归结为直观。而青年时代的马克思，有如我们看到的那样，却谈到对象世界的自觉的实际创造，谈到人们在这种创造中的关系。当然，我们不能因此下结论说，我们面对的已经是成熟的、充分发展的马克思主义理论，但它在这里已经诞生了。

“诚然，动物也生产。动物修造巢穴或住屋，就象蜜蜂、海狸、蚂蚁等所作的那样。……”[2]——马克思这样开始了他的比较分析。他在以后的论证，我们将逐句研究，并力求揭示这种论证对于明显事实的实质的简单指示。

“但是动物只生产它自己或它的幼雏直接需要的东西……”[3]而人类所生产的则也是他人、也是社会所需要的东西。动物“是片面地生产的，然而人是普遍地生产的。”[4]动物所生产的只是它的种〔species〕素来能够生产的生产品：蜜蜂——蜂房和蜜，蜘蛛——蛛网等。人类却能无限地扩大极其丰富多样的物品的生产。

动物“只在直接物质需要的支配下才生产，可是人甚至在摆脱物质需要的时候也生产，并且只在摆脱物质需要的时候才真正地生产……”[5]不能因此认为，在这里，依马克思的看法，真正的人类劳动是完全摆脱任何的目的而成为“创造能力”的“纯粹的游戏”。[6]马克思说的不是劳动一般地摆脱物质需要，而是说的人类摆脱物质需要的支配，摆脱贫困和操心。在历史发展的最后结局，所谈的就是在生产品丰富化条件下的人的自由，饥寒不再“统治世界”的共产主义社会的劳动。这个关于共产主义社会里的需要的观念，在当时并不新奇，但其中也没有什么不正确的东西。空想社会主义者已经非常详尽地研究过这个问题了。

---

[1][2][3][4][5] 参阅《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二二五页。

[6] 在上举的耶祖依托夫的一书里却是这样理解青年时代的马克思的。

“动物只生产自己，而人则再生产整个自然……”❶ 当然，这里谈的不是生物的族类再生产，也不是风景写生画。动物不关心周围自然的生产，“不收获也不播种”，而人类则正是在播种粮食、繁殖动物等的意义上再生产自然的。

最后，“动物的产品直接与它的肉体相联系，而人则自由地和自己的产品相对立。”❷ 鸟类可以筑窝，但却不能筑造蚁巢，蜜蜂不能吐织蛛网，而蜘蛛则不能构建蜂房。人类掌握劳动工具，因而能够做出无数的物品，而人类的器官本身在劳动的影响下也成为万能的、人类的（手、眼睛、耳朵等）。

这也就是马克思抽象地表述的人类劳动与动物的“生产”的区别的全部简单的涵义。马克思正好是把这些对比的结果，概括为他所说的依照美的规律来造成东西的有名的公式：“动物只是按照它所属的〔那个〕种（species）的尺度（nach dem Maß）和需要来造成东西，可是人善于依照任何的种（jeder species）的尺度来生产，并且到处善于对对象使用固有的（inhärente）尺度；因此，人也是按照美的规律来造成东西的。”❸

在分析这一段话的内容之前，应该指出，马克思为了表述自己的思想，选取了十分明确的字眼。在前几页上谈到人类的属的生活时，他使用 Gattung 一词——属；而这里，他却放弃了这个词，而代之以 species 一词——种，并依拉丁文的写法。拉丁文的 species 比德文的 die Spezies、甚至比俄文的 вид（种）的涵义都要丰富得多，因为它除了标志着生物学的、哲学的“种”的概念外，也标志着眼光、观点、视觉、现象、形式、形象、观念、概念、外貌、特别是美的外貌、美、漂亮（corporis species——身体的美）。

马克思向来是注意语言的辩证法，注意词汇涵义的丰富性及其相互关系的，因此我们认为，他选用 species 一词决非偶然。必须把这个词（种）所表现的概念同属的概念加以区分，因为这里谈的是分类学上的一个单位，这个单位应该同整个说来的人类分别开来（按

---

❶ 参阅《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二二五——二二六页。

❷❸ 同上，第一卷，第二二六页。

整个人类在生物学的分类学上的单位，应该是“属”，不过这个“属”只有一个“种”——译者），介于属和个体之间的它，是更接近于个体的，而且人们直接地、一目了然地就能理解它，而不须经过复杂的概括（任何人能在其他树木间区别出白杨，但是并非任何人都能知道白杨和杨树属于同一个属）。也正因此，所表现的概念要求辞汇同样有外表、形状的意义，在可能时还要求有美丽的外表的意义。species 一词正是这样。

Maß 一词，马克思不是用在它的普通的尺寸的意义上，而是用在哲学上的尺度的意义上，后一意义包含有尺寸、规模的概念，但不限于此。黑格尔的尺度的概念是一定的质底量的概念，是该物体的质与量相统一的概念——这是黑格尔辩证法中一个极重要的概念，对这个概念的生动内容，马克思是从来没有忽视过的，因而，没有任何理由把术语 Maß 这个涵义看作黑格尔哲学的残余。要知道正是在尺度这个概念里表现了量到质变的可能性，当量超过尺度的极限时会引起物体的质变（水在温度升高或降低时会变成蒸气或冰——这是黑格尔的有名例子，后来被恩格斯用作量到质变的例证）。某个“种”的规定性，某个种作为种的限度，——这实在也就是这个种的尺度，超过这个尺度它就已变为别的种了。然而，尺度的概念不仅包含着质与量的外在限度，而且包含着量与质的内在对比关系。这种内在对比关系后来被马克思称为标准，而在我国的著作里，则已称之为这个种最适宜的对比关系。

最后，inhärente 一词也需要解释。在俄译中，它有时被译为固有的，有时被译为适当的，前一译法要正确些，但这里也得注意，马克思所使用的不是德文，而是来自哲学辞汇中的拉丁文术语，它的专门使用即使不会感到触目，至少是十分罕见的。固有（inhärente）这概念，黑格尔是用在这样的判断上的，这个判断的宾辞在所说的主辞中是已经有其基础的（例如：玫瑰是红色的，而且在构成关于它的这个判断之前就是如此）。对对象使用固有的尺度，这意味着从对象的固有尺度方面来表述关于这个对象的判断。

现在，我们可以转而讨论按照美的规律来造成东西这个公式本身的实质了。首先，这个公式所谈的是生产，是人类改变自然物的形

状，而不是谈认识自然客体或感受它们。动物在其生活活动中不能生产它的器官素来不会生产的任何新的对象，它依照它本身所属的那个种的尺度来创造。而人类则依照他所生产的物品的种的尺度来创造，亦即当他每次创造对他说来是新的产品时，他会发现它的质与量两方面的某种统一。当然，尺度不是一下子可以发现的，在劳动历史的最初阶段尤其如此。但是，在任何情况下，千百万次的反复实践，不但会发现许多物品的尺度，而且还会使那种能够发现任何对象的本来尺度、发现对象的种的尺度的能力本身形成与经常发展。这是马克思的著作这一段话的头一个方面。

但还有另一个方面。为了按照物品的尺度来制造它，不但要凭经验、用手摸索来找到这个尺度，而且常常必须在达到成果之前先要去想象作成的成果。说得确切些，在凭经验去发现尺度的某个阶段上，产生了想象尚未造成的对象的能力。对象的内在尺度在这里也必然表现在关于这个对象的外形的概念，它的种（在其属于物品的某一品种的意义上）也同样要成为所想象的外表的种——形状。

显然，在马克思的概念里，这样的形状并不排斥逻辑思维能力在劳动过程中的某种发展，而且刚好以这种能力的发展为其前提，没有这种逻辑思维能力就完全不可能创造物品。——关于这些是毋庸赘谈的。但必须详尽地探讨另一种情况。

我们已经知道，马克思认为摆脱贫困与操心的劳动是真正人类的劳动，我们也指出过，这决不是说，马克思是认为劳动可以摆脱任何人类目的的。在这个手稿的另一片断里，直接谈到，在共产主义社会里（亦即在产品丰富的条件下），那时候在需要和事物的利用上失去了自私的（在私有制的意义上）本性，劳动的产品失去其单纯的功用，而获得它真正的、人类的效用。[1]

---

[1] 参阅《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二〇三页。

作者注：马克思说的这句话——物品失去了单纯的功用，而人将为了事物的缘故同事物保持关系，——不应理解为：例如食物对人将没有用处。饥者是不择食的；人为了事物的缘故而同事物保持关系，这只意味着，譬如说，人们不再迫不得已而挨饿，并且能给予食物的美味以应有的意义。（这个例子马克思在《资本论》手稿中也曾再次使用过。——请参阅第十二卷，第七一八页。）

因此，马克思并不把劳动看作精神与物质的力量的无目的的游戏，即使在共产主义社会里也是如此。在他看来，具有动物性质的不是服从于目的的（因而总是有用的）生产，而是像蜜蜂或蚂蚁所做的那样，作为生物体的生活活动的直接延续的生产。人类的劳动一开头就具有另一种性质，这种性质超出个体对这一物体的需要的范围——顾到属的需要：开始是氏族公社的需要，后来是某个社会的需要，最终是全人类的需要。

动物不能认识到自己的需要，因此它不可能具有认识到的生产目的；人类对自己提出自觉的目标，达到这个目标的方法是通过创造对象——按照从属于自己目标的、它（指对象——译者）的尺度的规律来创造对象。物品的形状，当所发现的它的尺度愈是充分地适合其目标和用途，那它也愈是完美，反过来说，所发现的物品的尺度愈是完美，那物品也就愈充分地适合于自己的用途。因此，想象在其创造行为中，是深刻了解具有特定用途的物品的客观尺度的。

我们面临的是尺度与目的两者相互关系的辩证法，如果把物品的尺度理解为物品的用途，或者完全是别的某种东西，如实质，像塔萨洛夫所认为的那样，那就错了。[1] 在自然界中某个生物的种超出这个种的尺度的极限，不是导致这个种的绝种，便是转化为别的种，因而具有适应于后一个种的生命实质的另一尺度。在实际的实践里，人类终竟会发现尺度和目标的统一，例如在驯服动物时，人类并没有破坏动物的正常的生活活动而改变了它们的本性。

最后，还有劳动过程的一个方面——情感的、感性的、审美的方面，这方面直接来自马克思在上述公式里谈到过的劳动实质。这里的问题并不在于，人类除了智慧和想象外，还具有情感。情感本身，正像理性和想象，也要求从那使人之所以成为人的那种行为——劳动——出发，以其人类的特质来说明的。

正像通常说的那样，尺度可以有不同的内在组织。对象的尺度那种正常的、最适宜于这个种的状态也就是美的基础和实质。自然界在没有任何人类、而且远在人类出现以前就亘古地创造过、而且现在也

[1] 《美学问题》论文集，苏联《艺术》出版社，第一辑，一九五八年，第八二页。

正在创造着这样的美的状态。这是自然和社会的普遍发展规律的表现的某个方面，这决不是说，它在自然界或人类社会里不是适应于它们（指自然界与人类社会——译者）各自的规律性而独特地显露出来。晶体，雨点，光阶和音阶，无线电波，属于某个种的正常的一头动物或一株植物等——这都是尺度方面的现象。关于社会生活，我们下面来谈。

美的基础和实质——这还不是整个美的本身。这并非因为美的出现或为了表现美的自然基础必须有人类，像美的“社会内容论”的拥护者所认为的那样，而只是因为对象的尺度的内在组织的和谐，即使没有任何谁去洞察这一对象时，它们也必然呈现出来，必然表现在对象的外形上。❶

人类的美感是在美的本质及其表现二者的统一中去掌握二者而产生的。美感之所以只有人类才能达到，并不因为它是只有耳目才能接受的、对于自然界对象的某种社会－客观的或个人－主观的东西的投影，而是由于其他原因。

在劳动过程中得到锻炼并参与其事的，不仅有理性和想象，还有对该对象的尺度的感觉，而且这是最适宜的尺度的感觉，完全适合目标的标准、并通过外形来表明这种标准的感觉。因此，在劳动过程中产生了真正的、实在的美底感觉，这感觉能对物品的制造起积极的影响。我们认为，如果以为想象创造了物品的形状，而审美感则加以美化，这是错误的。美化——这是派生的现象，它是当人类已有相当发达的审美感和审美的自觉之后才发展起来的。人类以审美感发现一种正常的尺度和形状（或者一些正常的尺度和形状，因为美的规律是由对象的内在丰富性所决定的规范的多样化），完成了自己在实践和精神上（像马克思在一八五七年所说的那样）对世界的掌握。所以当马克思在一八四四年的手稿里综括他关于劳动过程所谈的话时说，人类也是按照美的规律来制造物品的。

---

❶ 如果在美的对象的任何特殊属性或物质、例如在花卉的色、香、味里去找求自然的美，那就是简单化。阿斯塔霍夫曾说过：“花卉的色、香、味……是服务于……自然的最高‘目的’的——通过昆虫的授粉作用而繁殖”（《十月》杂志，一九六一年，第三期，一九六页）。美的客观性和物质性在这里被物体性（而且是任意使用的物体性）所代替了。

应该指出，在一八五七年，马克思分析了生产和需要的一般关系时，证实了这一公式的正确性。他写道："生产不仅为需要提供了一种物质，并且它为物质也提供了一种需要。当消费已经离开它初期的粗陋性和直接性之后……它本身借对象而成为动力……艺术对象——任何其他生产物也一样——创造著有艺术情感和审美能力的群众。因此，生产不仅为主体生产着对象，并且也为对象生产着主体。"[1]

人们通常在谈艺术时引用这段话。但是马克思说，艺术对象也"像任何其他生产物一样"地发生这种情况。消费者熟悉任何新生产物就要求它，而另一方面，他却提高了对这一类对象的审美评价。

马克思也是暗示过这第二个方面的，那里的另一段话可为证明："消费……当它把那在最初生产行为中发展起来的意图通过反复进行的需要而提高到艺术的程度的时候，它才予生产行为以完成；所以，它不仅是生产物借以成为生产物的最后行为，并且也是生产者借以变成生产者的最后行为。"[2]

不难理解，在我们面前的是原则上和一八四四年相同的关于依照美的规律来制造东西的观点。只有当在其生产的多次改善中"生产物成其为生产物"时，也就是说，当实际上找到了这种产品的符合一定需要的尺度时，劳动才能提高到"艺术"（马克思所说的Fertigkeit，其实是：技能、熟练、擅长）的程度。而"生产者成其为生产者"，即是说，成为本行的能手，也只有当他找到这一尺度的时候。

其次，并非消费者对于对象的任何"社会的"关系使这对象成为美的，而是相反，对象的客观美创造着能鉴赏它的美的消费者。审美感产生于劳动，而不是产生于任何在物上具体化的社会关系中。当然，专门的审美需求作为艺术本身的前提是必要的，但是它的产生远远迟于审美感——作为理解社会关系的标准、理解人本身的标准的要求的审美感。美学观点就是这样形成的，它们是客观社会关系的反

[1] 马克思：《政治经济学批判》，人民出版社，一九五五年，第一五五页。

[2] 同上，第一五六页。按这里的"提高到艺术的程度"几个字在上引一书的中译本里原译为"提高到完美地步"。由于下文的关系，作了这样的改动。而实际上，正如下文指出，"艺术"一词，马克思是用在转义上的。——译者注。

映，而且，如果剖开来看，主张美的“社会内容”的人谈论的正是把审美观点和客观美混为一谈的审美观点。同样，把美的“社会内容”看成是对物的使用价值的需要的具体化，也是没有根据的，因为消费与需要对生产根本不提供任何物质的、客观的东西，也不提供美的客观的“社会内容”。关于消费对生产的关系，马克思写道：“消费在观念上树立了生产的对象，当作内心的意像、需要、动力和目的。它还在主观的形式上创造出生产的对象。”❶ 企图从消费和物的使用价值中得出客观的美，不能不导致粗俗的功利主义：美就是有用。

有人会对我们说，如果马克思在一八四四年的手稿中没有提到人的属的生活的对象化的概念，那么这一切都会是正确的。可是这个概念刚好使人对按照美的规律来造成东西的公式作另一种理解——不是按照每一个种的尺度来创造，而恰恰是依照人类的属的尺度来创造。

我们还是继续来援引马克思的话吧。在依照美的规律来创造这句话之后，马克思紧接着写道：“因此，正是在对象世界的加工中，人第一次现实地把自己确立为属的生物。这种生产是他的积极活动的属的生活。由于这种生产，自然就成为他的（人的）作品和他的现实。所以劳动对象是人的属的生活的对象化，因为人不仅象在意识中那样在理智上、而且还在行动上现实地把自己二重化，因而在他所创造的世界中直观自己。”❷

人们可能说：难道这里没有谈到将人的属性移到物上，并且正是在物中直观这些属性吗？难道——由此可知——美不是人在周围世界中对自己本身的映像的喜悦感觉吗？

不是，这里谈的是比较“平凡的”的东西。马克思屡次重复说，人的现实的二重化只有在劳动中才会发生，在实在的物品的生产中才会发生。他在这里反对黑格尔，因为黑格尔只承认劳动的精神的理智的方面是现实的；他也反对费尔巴哈，后者极为仔细地研究过宗教观念中人的二重化，但他并未达到唯物主义地理解劳动和社会现象。

---

❶ 马克思：《政治经济学批判》，第一五四页。

❷ 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二二六页。

马克思在这里揭示出现实的对象化，而不是幻想的对象化，并且是在物质的劳动中，而不是在想象的产物中。

社会关系的实际对象化（或物化❶）是资本主义商品生产所固有的异化（Entfremdung，Entäußerung，Veräußerung），它首先表现为无产者被迫向资本占有者出卖（Veräußerung）自己的劳动力。马克思揭开了这种异化的秘密，并且论证了它的历史的暂短性。从一八四四年的手稿开始到《资本论》为止，马克思的经济著作的全部意义就在这里。西方现在有些人企图将青年时代的马克思和《资本论》的作者对立起来，并且把异化解释为社会的永恒属性，他们认为任何人——如果他愿意这样——为了自己的高兴，都能单独地克服它（指上述的“永恒属性”——译者）。对于这种论调我们能说什么呢？只要资本主义存在，就会有它的辩护士，他们把资本主义的罪恶硬说成人类全部历史的罪恶，对于这些“大科学家”，马克思除了以极度鄙视、是不会以别的态度来谈到他们的。

人的属的活动、他的劳动、他对自然的创造关系的实际物化，和商品交换与剩余价值的生产相反，不包含任何的秘密。甚至商品就其作为使用价值而言，也“不包含任何秘密，无论是我们从它能满足人们消费的属性着眼，还是从它作为人类劳动产品而能获得的这些属性着眼。”❷ 在一八四四年的手稿中，马克思将劳动的实际的物化同所有他所谈过的关于人和动物的区别、关于依照任何的种的尺度、按照美的规律来创造等联系起来。因此，如果我们愿意正确地理解青年时代的马克思，我们就应当将他的“对象化”（“物化”）一词如此看待。

马克思在这里首先谈到的是关于劳动的物化，关于物适应于需要，而需要因物而得到发展；人在这个意义上在物中直观自己本身的

---

❶ “Vergegenständlichung”一词在俄译中有时是“对象化”，有时是“物化”，例如，在《资本论》中是用后一种译法，在一八四四年的手稿中是用前一种译法。劳动的物化（在《资本论》中）或人的属的积极活动生活的物化，亦即同一种劳动的物化（在一八四四年的手稿中）的概念本身，在马克思的著作中并没有重大的变化，虽然由于对劳动过程的比较精确的分析而更明确了。

❷ 《马克思恩格斯全集》，第二三卷，第八一页。

实质，即人类需要的一定的总和。

其次，人创造自己劳动的产品时，不是像创造神那样根据自己的样子和类似，而是依照对象的每个种的尺度，按照美的规律。因此，人全面地——以逻辑思维、形象思维和感情——洞察世界的客观规律性，并且在其所创造的物中直观自己的思维的、想象的和感觉的能力。

最后，人创造着程度不同的美的物品，他表现为一个能手，而物品则是他技巧的实际证明。人在其创造物中直观作为能手的自己，直观自己的人类创造本质的程度。

人的本质在其创造物中表现的所有这些方面，马克思在一八四四年的手稿中的另一处也指出过，他写道："工业的历史和工业的已经产生了的物体存在，乃是人类本质力量已经打开了的书本，是感性地呈现在我们面前的人类心理学……在通常的物质的工业中……在感性的、异己的、有用的诸对象的形式下，在异化的形式下，我们具有人的对象化了的本质力量。"[1]

会不会从这种直观中产生对人的创造才能的自豪感和赞美呢？毫无疑问是会产生的，只要物品确实表现着需要的广泛、智慧与想象的高度水平及其创造者的审美感。物品本身是智能地造成的，但它并不是智慧的；它是形象的体现，但是不会想象；它可以是美丽的，但不能表现出审美感。我们赞美的是能手，是美的创造者的美，尽管这种赞美并不能说出当时人关于美的完整概念，因为物品所证明的是人的心理的能力在其对自然的关系上的发展程度，而不是证明人的社会本质和社会关系。我们甚至能从美的对象上认出匠人的手艺，从这个意义上我们可以感知他的个性、他的特点。但是，个性的实际的对象化并不是给物品添上什么"社会内容"或个人对物品的审美感，而是在审美感的帮助下，对该种物品的许多客观可能的、极适宜的一种尺度和形式的实际发现。能手真正的独创性也正在这里，而不在于他把自己的个性强加于物品上。真正的独创性会找到对创作任务的客观的

[1] 参阅《经济学-哲学手稿》，人民出版社，一九五七年，第九〇页（这里译文略有更动——译者）。

新的解决；标新立异必然要陷入庸俗，给已经知道的物品加上些“别致的”修饰。

塔萨洛夫在自己发表于《文学问题》第八期上的一篇文章中，卫护每个人的才能的创造表现的原则的同时，倾向于否认美的客观性，即美不依人们意识而存在的独立性。但是，如果人创造了一件新的、从未有过的物品，并且就这个意义上说，这件东西是他主观创造的产物，那么，从这里既不能认为创造是没有按照客观规律、没有适合用以制造物品的材料的客观属性而进行，也不能认为所发现的这一新种的物品的尺度和形式——和物品本身一样——不是客观的。

由于技术的进步在生产中出现层出不穷的新物品，但是，旧的物品既然还有需要，那么已发现的这些旧物品的标准也仍然存在着。不仅如此，我们也能够感知已经过时的物品的美，只要我们了解它的用途。

我们深信，马克思在《一八四四年经济学－哲学手稿》中作出了美的理论的发现，后来他对这种发现作了进一步地探讨，他用于对社会本质方面的人的研究，也用于对艺术的研究。

主张美的“社会内容”的人怎样对待这一问题呢？包列夫的《美学的基本范畴》一书是充分能够代表这一观点的，关于社会生活中的美，书中有这样一个定义：“美的尺度取决于这种或那种社会现象对人民、对社会进步有多大的意义。”[1]

马克思在他的许多著作中指出，资本主义的产生和其胜利发展的历史，对进步、对人民无疑是很“有意义的”，但是它从最早的时候起，便充满了血腥和肮脏。如果要谈包列夫的定义的哲学方面，那么，“意义”的程度是量的特征，而不是尺度；而“意义”的原则本身则是可以听任主观主义地解释的。

人的美[2]的真正基础不单单在于进步性与自由（这些定义在马克思主义以前的美学中也很常见，它们过于广泛和含糊不清），而且在

---

[1] 包列夫：《美学的基本范畴》，第一二三页。

[2] 这里，我们撇开人的外形美不谈。简言之，身段和面部的每种类型，不论人的社会身分怎样，都有其最适宜的尺度和美的形式，因此，人的外形美实际上是无限多样的。

于这样一种客观的社会关系的结构，在这种结构下，生产以人及其需要为其直接目的，而人对自然和对别人的关系中所拥有的全部财富，都属于社会的全体成员，而且构成他们自己的财富。在社会主义的社会结构以前，历史上有一个相对地说来为时不久的历史阶段，在这阶段里，生产和生产的目的之间的这种关系，受到了这样或那样的歪曲，生产服从于剥削这个目的，生产的内在尺度被破坏了，所以，进步是在不可调和的阶级斗争中实现的。显然，在这样的情况下，意识到自己是人的真正美的人，不会是一个很理想的奴隶主或奴隶、封建主或农奴、资本家或工人。在这里，人的美的客观基础不在于与统治的各种关系的和谐一致，而刚好在于同它的矛盾与斗争，尽管这种斗争常常不是导致摆脱剥削，而只是从一种剥削形式——宗法制的、因而能使人产生和谐的幻想的——转为另一个剥削形式——无情地破坏一切幻想、而使人陷于精神空虚的。

另一方面，人的美的客观尺度本身也依据社会结构的性质而历史地变化着。如果生产带有闭塞的性质，是同一个传统的经济生活和精神生活的再生产，那么，即使生产直接从属于人，把人作为目的，在这种生产中“无论是个人或是社会的自由的和充分的发展都是不可思议的。”❶ 这里，美所依据的是传统性、保守性的尺度，并表现在形式的完整性与稳健中。所以，从某一点上来说它虽然始终是标准和不可企及的典范，却不能使现代的人完全感到满足。从资本主义起，生产的经常发展成了生产的规律，但是在资产阶级时代，人的真正的尺度只有在同异化的斗争中才显现出来。而在共产主义下，社会的财富将是“个人的需要、才能、消费资料、生产力等的多方面性……”❷在共产主义社会里，人“不是在某一个固定的方向再生产自己，而是全面地生产自己；不是力图成为某种一成不变的，而是处在绝对的形成运动中。”❸正是人身上的这种人的“绝对的形成运动”也就是他的尺度，是美的基础。在资本主义制度的条件下，它只能部分地达到，而且是以人民和有教养的阶级的优秀代表人物反对蹂躏、

❶ 马克思：《资本主义生产以前诸形态》，一九四○年，第一九页。

❷❸ 同上，第二○页。

反对异化、反对全部社会制度和传统的艰苦的、常常是悲剧性的斗争为代价而取得的，只有无产阶级及其政党在自己的革命活动中，使人民从剥削中解放出来时，才完全实现这种发展。社会主义和共产主义的客观规律本身要求在当时的历史条件下人能够有这种“绝对的形成运动”，要求他的完整的和全面的发展和他对自然和别人的多种多样的关系。

如果回头来看上述的美的规律的一般公式，那么不难知道，社会里——在比社会发展规律的复杂性复杂得多的情况下——实现着每一个种的尺度的同一个普遍规律，而在该场合，是实现着人类的属的尺度的普遍规律。[1]

马克思的理论被历史的过去的全部发展光辉地证实了。[2] 关于这些理论的实践意义可以无止境地谈论下去，正像可以无止境地谈论辩证法的规律一样。全部问题在于，在每个实践的场合，要善于运用这种或那种规律的知识。

在我们的美学家谈论美的规律之前，工人阶级与共产党，从“共产主义者同盟”起，就是遵循着这些规律进行活动的。

人类历史上极其伟大的转变，人类踏入真正历史的门口，以及复杂的审美过程，在这过程中，人的感情在摆脱审美上的偏见，将成为真正人类的，而世界上真正的美也将对它们展示出来。

人们说，自然界中并非所有的物种皆是美的，很多物种使人感到厌恶或恐惧。在这种情况下，审美感被半动物性的自卫的感情所代替了。实际上，自然界中的不同物种的美的相对性，它的多样性，丝毫不能够取消这种美的客观性和它不依我们的感觉与人类存在的独立性。其次，人们说，在直观自然时，审美感的产生是由于联想起人类生活中某种愉快的事物所致，而不是对事物的客观美的一种反响。但

---

[1] 人创造的物的尺度和它的外在的属（即人类）的用途相联系着的；物为人用。相反，人类除了自己本身、自己的存在和发展之外，没有任何其他现实的目的。人类作为种的尺度，是它作为属的历史尺度。

[2] 大家知道马克思从菲希尔的《美学》中作了摘录。有些研究者根据这一点就作出结论，说马克思同意了菲希尔关于自然中的美、实质上是唯心主义的观念。这种逻辑至少说是奇怪的。为了看清楚马克思和菲希尔的原则上的分歧，我们只要把马克思关于金银的美的判断和从菲希尔书中摘出的相应部分比较一下就行了。

是，如果这些联想不是依据客观的美，那么它们归根结底要追溯到古代的拟人论或者私有者的情感——占有的感情。同时，我们的社会在建设共产主义，无限地扩大着控制自然界的范围，它迫切地感到需要根据美的自身的规律来创造真正的美。

共产主义使人成为自然和社会的主人，这正是因为人懂得它们的客观规律，懂得摆脱流传下来的一切偏见与反常变态，包括从审美上感知和改造世界这一方面。在共产主义劳动中，自然的客观美与人的客观美统一起来，创造出一种新的、空前的、人化了的人世间的美。因此，很明显，对审美教育说来，在我国建成共产主义的整个复杂过程，具有多么伟大意义：消灭体力与脑力劳动间的重要区别，国民经济的按比例的发展，全民参加国家和生产的管理，为产品的丰富而斗争，掌握大自然的力量与空间，农业的加强，中等和高等学校的综合化等。我们当代规模宏大的技术，它的惊人的速度，极度的准确性，不仅要求人的和谐感、形式感，它还要要求知识以及对每一个机械、每一建筑物的尺度适宜的结构。服务于人民的技术，必须培养起审美感，它使工程师和工人，设计师和宇宙飞行员都成为艺术家和诗人。

审美教育——通常被理解为限于学校和业余对艺术的接触——就其原来意义来说是远远落后于这一过程的。在提到过的列昂岂耶夫的著作中谈到，使用有音频的语言的民族，亦即其语言要求音乐听力的民族，他们实际上也具有这种听力。由此可见，那些语言基于其他准则的民族，可以而且也应该有意识地发展孩子们的音乐的听力。经验表明，如果教孩子们正确地歌唱，不走音调，以达到培养他们的音频的听力，是完全可能的。这同样适用于培养形式感、色彩感、空间感、词汇与风格感等。积极地、创造性地深入探讨每个事物的尺度和它的美好形式的原则，它的技巧的原则——这就是审美教育的原则；它无论对学校、业余活动或任何劳动都是一样。虽然人不一定要在各个劳动领域中成为艺术大师，但对于一个在其全部事业中教养出来的人，自然和人类所创造的世界上全部的美都将是敞开的。

（郭家申　楚荧译自苏联《文学问题》杂志，一九六一年，第十一期）

关于审美本性问题

〔苏联〕C. 里曼采娃

关于审美本性及其客观性问题，目前在美学论著中出现了两种观点。一种观点肯定现实中具有美，认为审美的客观性是现实对象和现象本身所固有的，并不依赖于人而存在。

另一种观点的拥护者们则把现实（自然和社会）的审美属性了解为“社会的历史的人的内容”、“人的涵义”的表现。在他们看来，审美属性就是社会关系的体现、“人化了的自然”的表现。这种观点的代表者们，如斯托洛维奇、[1] 塔萨洛夫、[2] 戈里登特里赫特[3]等人就认为，构成审美问题本质的“人化”过程本身是客观的，不依人的意志和意识而发生的。

我们完全同意说，不依人的意志和意识而产生和存在的社会关系和现象，是具有客观性的。例如，斯托洛维奇写道：“论证审美属性的客观性，就是论证审美属性的产生和存在不是不依人和人类社会为转移，而是不依人的意志和意识，包括不依那在一定程度上能够正确反映这些属性的、人的审美意识为转移的。”[4] 但是，在这里他如何将作为“人化的自然”的美与审美属性的客观性这两个问题联系起

---

[1] 见所著《现实中和艺术中的审美》，苏联国立政治书籍出版社，一九五九年。

[2] 见所著《论从审美上掌握现实》，载《美学问题》第一辑，苏联《艺术》出版社，一九五八年。

[3] 见所著《论从审美上掌握现实》，莫斯科大学出版社，一九五九年。

[4] 《现实中和艺术中的审美》，第三六页。

来呢？

“人的感觉”是在劳动过程中，由于“自然的人化”而与之同时产生的，因为人“把自我对象化”为社会的人和在劳动对象中形成的社会关系，从而，“现实地……把自己加倍化了，即把自然客观地人化了”。[1] 斯托洛维奇把这个过程扩大到包括未经改造过的自然界的整个现实中去，并把它看作是审美属性及其客观性的基础和实质。斯托洛维奇将马克思的早期著作《一八四四年经济学－哲学手稿》的见解作为自己观点的依据。可是，他并没有弄清早期马克思的观点，这就使他对所研究的问题作出了主观主义的解答。我们认为，有必要在此谈谈马克思在自己早期著作中阐述过的某些问题，因为在这些问题中不单是斯托洛维奇，而且还有塔萨洛夫、巴日特诺夫[2]、戈里登特里赫特、苏沃罗夫[3]等人为自己把审美看作为“人化的自然”的理论而引用了马克思的著作。

马克思青年时代的著作的巨大意义在于，它们研究了劳动在人、人类社会、人的感性的起源和“社会的人”的存在的历史过程中的社会作用。在马克思看来，人和他的感觉都是劳动和社会关系的产物。

人及其“本质的力量”是自然，而不是抽象的“自我意识”。人对周围现实的关系是有固定的对象的。马克思强调指出，与黑格尔相反，必须提出“……替人类主张他有收复对象世界的权利——例如下述认识即感性意识决不是抽象的感性意识，而是一个人类的感性意识，又如下述认识即宗教，财富等只不过是人类的对象化，成为作品被产生出来的人类的本质力量底异化了的现实，因而仅仅是走到真实的人类的现实去的途径而已……。”[1]

马克思在一八四四年给予一个最重要的社会问题作出革命性的解

---

[1] 《现实中和艺术中的审美》，第三八页。

[2] 见所著《马克思的〈经济学—哲学手稿〉中的美学问题》，载《美学问题》第一辑。

[3] 见所著《美学作为科学的对象问题》，《美学问题》，苏联科学院哲学研究所，莫斯科，一九五八年。

[1] 《经济学－哲学手稿》，人民出版社，一九五七年，第一二六页。

答：资产阶级政治经济学认为一方面是私有制，另一方面是无产阶级的存在是自然的现象，与此相反，马克思将私有制看作是“劳动的异化”，它使人在肉体和精神上衰退，使人失去了“他的属的生活”❶ 和他真正的“属的具体内容”，使他贬低为动物。马克思在历史上第一次探讨“劳动的异化”的否定方面，他分析了私有制，从而指出了私有制的发展必然导致用“真正共产主义的行动”来消灭这私有制。

青年时代的马克思正确地提出了在劳动过程中人、人的感性及人活动的对象和产物等起源的社会性质问题。马克思将黑格尔的“人化了的自然”这一概念用到下列几个方面：（1）人及其感觉；（2）劳动的产物；（3）可认识的未经改造的自然界的对象和现象。我们来探讨最后一点。在这里，马克思与唯心主义相反，着重强调了人的感性的在对象上的表现，但还是在费尔巴哈的人本主义的唯物主义范围内来解决“自然的人化”的问题的。马克思写道：人的一切感觉“在自己的对象的关系上，或者在自己跟对象的关系上，是对于对象的占有，是对于人的现实性的占有。”❷“……随着对象的现实性在社会中到处对于人都成为人的本质力量的现实性，成为人的现实性，从而成为人自己的本质力量的现实性，所以一切对象对于人都成为人自身的对象化，成为人的个性的确立和实现，成为他的对象，而这就是说，对象成为人自身。”❸“……人的感觉，感觉的人性，都只凭着相应的对象的存在，凭着人化了的自然才能产生。”❹

这个“人化了的自然”却被斯托洛维奇看作人对现实的审美关系的对象，看作审美属性，结果他就把人认识客体的能力同客体本身的实质混为一谈了。

马克思列宁主义的认识论认为，在认识的过程中确立了人，确立了他的感觉即他认识客体、并愈来愈深刻洞察自然秘密的能力。但是人的确立和表现并不是通过作为自然界客体的认识客体本身而发

❶ 关于“属的生活”，请参阅本辑第三三页注一。——编者注。

❷❸❹ 参阅《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第三四二、二〇三——二〇五页。

生的。

斯托洛维奇把人的起源，他的感觉的“人化”，在劳动及“人的属的生活”的影响下审美感的产生，都看作客观的过程，这一点是正确的。在社会的劳动－生活过程中产生的一切现象、关系、对象，都具有社会的性质和社会本性，它们形成的过程也是一种客观的过程。但是，当斯托洛维奇认为这个“自然的客观的人化过程”不仅对于审美感、劳动活动的直接对象和产品、而且对不直接参与人类劳动活动的那些自然现象而言，也都是审美基础、审美本质和审美本性时，他就走向错误的道路了。斯托洛维奇将那些没有在劳动过程中发生变化的自然现象也包括在作为参与人类社会实践的“背景”的“自然的人化”的过程之中。这些未经劳动过程改变的有星星、极光、虹等。根据这一点，斯托洛维奇就谈到星星、极光、虹等的“社会的人的内容”。他认为审美并不具有自然内容，而是具有在“社会历史实践进程中客观地形成的、社会历史的、人的内容”。[1] 它们是由自然现象在人类生活中，在社会关系的某种体系中的地位所决定的。自然的对象和现象，如同在劳动过程中所创造的对象和现象一样，都属于社会－历史实践进程中社会关系的体系，并“似乎‘聚积着社会关系’”。于是在对象和它的“社会的人的涵义”之间形成着一种稳固的联想的联系。在实践过程中，对象客观地具有这种“社会内容”和“人的意义”并不依赖于某人是否想这样，或者这是否为某人所意识到。对象的“社会的人的内容”成为“一种新的属性——引起我们一定的思想－感情态度的属性，”[2] 并且构成审美属性的本质和内容。

这样，斯托洛维奇就把现实中审美属性的客观性和实质问题转化为在社会历史实践过程中它们形成的问题，这也就把美感的产生、人认识美和感知美的能力的产生的问题同现实中审美的客体的产生、存在及其实质、内容的问题混为一谈。这一来又把审美感的社会本性和它的“人的社会的内容”同客观现实的实际素质混淆一起（使社会

---

[1] 参阅《现实中和艺术中的审美》，第六一页。

[2] 引文分别见上书第五九、三九、四一、四〇页。

的现象和关系的社会性质与自然现象的本质完全相等同），把人的感知及其结果同客体等量齐观。

持有这种观点的还有巴日特诺夫，他把自然的审美属性看作是“历史的社会的产物”。苏沃罗夫也认为未经改造的自然现象乃是“人的内容的表现形式”，并强调说，只有在这种场合它们才获得“审美价值”。[1]

根据列宁的反映论，我们的感知和表象是不依赖于我们而存在的现实的映象。它们是“和我们所感知的物的对象本性的符合”[2]，但是并不是与这种本性等同而是“正确地反映现实”。[3] 在和巴扎罗夫的论战中，列宁反对将我们的感知与现实等同起来，——“……感性表象不是存在于我们之外的现实，而只是这个现实的映象”。[4]“我们的感觉、我们的意识只是外部世界的映象；不言而喻，没有被反映者，就不能有反映，被反映者是不依赖于反映者而存在的”。[5]

如同整个现实一样，审美客体也是不依人的意识而客观地、实在地存在着的。审美认识能力、审美感的内容在感知的过程中并不构成审美客体。而审美客体在仅仅对人及其“人化的”感觉而展示自己的审美素质时，却是另一回事。马克思谈到金银的美的色彩是指属于它们本身的、自然的、为人所感觉，而不是人带给金银的色彩。[6] 这一见解，叶果罗夫、[7] 卡兰塔尔、[8] 柯冈[9]等人在自己的著作中都加以引用。然而，某些人对上述马克思主义经典著作的论点的引用和具体解释却并不是确切的。只有划清了审美客体和审美映象两者概念的界限，才能使我们弄清审美的客观标准和客观评价问题。

客观现实以具体的对象、现象的形态而存在：太阳、山、海、

[1] 《美学作为科学的对象问题》，第四九、五五页。
[2] 《列宁全集》，第一四卷，人民出版社，一九五七年，第一〇六页。
[3] 同上，第九五页。
[4] 同上，第一一一页。
[5] 同上，第六一页。
[6] 参阅马克思：《政治经济学批判》。
[7] 见所著《艺术和社会生活》，苏联作家出版社，莫斯科，一九五九年。
[8] 见所著《论美的客观性》，载《哲学科学》，一九五八年，第三期。
[9] 见所著《现实里存在着审美素质吗?》，载《哲学科学》，一九五九年，第四期。

树、草、动物、人及其创造的对象。人是在周围世界及其物体和对象的可感的具体性和个体性上感知周围世界、它的对象和现象的。

在《哲学笔记》中列宁写道："Bestimmung（规定）已经是Qualiät（质）。"[1]"……费尔巴哈说，质和感觉是同一个东西。最先的和最初的东西就是感觉，而在感觉中不可避免地也会有质。"[2]语言和艺术的历史证明，对于对象的感知是通过对一定的质和特征的感知而实现。并不是人将这些质和特征带入客体，而是在自己的意识中不将现象及其质和特征分割开来，把它们作为整体对象来观察和感知。马克思指出："雅可布·格林证明了印度日尔曼语系的各种语言中的贵重金属名称和色彩关系的语源联系。"[3]"……最初，坚硬这一特性是用这样的词，如'石头'来表示的，从讲话者的角度来看'石头'便是'坚硬'这一特征最妥当的表达；谈'红色'时也同样要用血、'蓝色'用天或其他对象来标志。"[4]

波则布尼亚指出，在原始社会的名词中"表现的特征并不是对象所产生的……而是这对象所赋有并处于这对象之中的"。[5]这些例子都证明，被认为对象的规定性的质的规定性，乃是人对现实的形象认识的基础。按照个体对象的一定特征和质而对这个对象的感知，作为这一对象的定性及关于它的完整观念——乃是最简单的审美映像的本性的实质。而对象的质和特征的具体可感的规定性，亦即个体对象本身的规定性，乃是现实底审美本性。依据列宁的反映论，我们可以将审美关系的本性确定为映像同不依赖于人及其意识而存在的审美客体的统一。审美映像在这一过程中乃是一种反映、再现、关于客体的观念。在映像中表现和再现着审美客体的内容和形式的特殊性。在劳动过程中对现实的审美掌握的本性，作为审美认识的艺术的本性，艺术形象、审美理想和艺术理想的本性，都基于映像和客体的统一。[6]这映像和客体的统一是作为上述人对现实的审美关系各种形式的存在

[1] 《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五九年，第一〇五页。

[2] 同上，第三五六页。

[3] 参阅《政治经济学批判》，人民出版社，一九五三年，第一一六页。

[4] 《古俄罗斯语言史》，苏联国立教育出版社，莫斯科，一九五三年，第二〇一页。

[5] 《俄语语法论丛》，第一、二部，哈尔科夫，一八八八年，第八六——八七页。

[6] 如果把我们所探讨的在审美关系上的形象与客体的统一，看作形式与内容的统一，从而把形象与内容联在一起，客体与形式联在一起，或者相反，都是极不正确的。这样的观点会使形象和客体等同。

的绝对规律。然而，对其中的每一个形式而言，这一规律又各具有表现的特殊性，要求对它作专门的研究。在劳动过程中从审美上掌握现实，其映像和客体的统一（包括人在劳动过程中所创造的对象中的审美的客观性），是作为意识到的社会需要的意向和目的符合于不依赖于人的意识而存在的经济发展的客观规律而实现的。真正了解这个统一表现的性质和特点的钥匙是马克思如下的一段话："……人善于依照任何的种的尺度来生产，并且善于到处对对象使用固有的尺度；因此，人也是按照美的规律来造成东西的。"❶

受到批评的这种观点的拥护者们认为，自然界本身并不具有审美属性，自然界中的审美是它的社会的、人的内容。❷

他们之所以这样将审美感、映像（感知和表象）与客体相等同，是由于没有分清认识论中两个完全不同和有本质差别的问题：一方面，是自然界和存在的现象；另一方面，是对它们的感知。

我们只有在下面的意义上才可以说审美感知的客体的"社会的、人的内容"，即客体中某些物质文化对象和人在劳动过程中改造过的自然，被盖上了人的社会本性的烙印，体现了与对象有益于社会的目的相适应的一定的人的意向。然而，这些客体的"社会的、人的内容"并不只是审美的标志。上面谈到的那些作者们却在这一内容中发现了某种审美的"特点"，并机械地将它套用到整个现实上去，其中包括对那不依赖人的劳动及其意识和感知而存在的未经改造的自然。

斯托洛维奇正确地强调了人与现实的审美关系的"认识－创造的性质"，然而在规定审美认识对象时却一直是坚持他自己的错误立场的。审美认识的对象——现实的审美属性，——在他看来都是在现实的审美属性中物质化了的"社会关系"。斯托洛维奇特别指出，我们通过现实的审美属性的认识可以了解"社会关系和社会发展的规律性。"❸

---

❶ 参阅《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二二六页。

❷ 参阅《现实中和艺术中的审美》，第五八、六六、六七页。戈里登特里赫特：《论从审美上掌握现实》，第三八——四一页。

❸ 同上，第一三七、一四一页。

的确，马克思和恩格斯曾经谈到过巴尔札克和十九世纪英国浪漫主义的作品的巨大意义，认为它们提供了理解资产阶级社会的经济、政治和社会关系的许多知识。但是并不能将审美认识的全部对象都归为社会关系。试问，人在山、河、草、木等之中究竟理解到何种社会关系呢？人能够在自然中看到的，不是那些证明自然的美和丰富多采、生命的充沛、永恒的运动和发展等的实在的客观的审美属性，而却是那些烙印在物理的、化学的、生物的"属性上的社会关系"，——这就是斯托洛维奇所看到的审美客体的"客观性"。

在解决现实的审美属性的形式和内容的问题上更明显地看出斯托洛维奇对现实审美属性的客观性的不正确看法。在他看来，审美属性"按其形式说来乃是不依人类意识而存在的客观世界的对象和现象的属性"。[1] 它们的内容则是"社会的、人类的"，同时又是客观的，亦即"由客观地存在并按社会生活的客观规律而发展的社会关系所决定的。"[2]

第一，斯托洛维奇没有看到，人们在社会实践和劳动过程中所创造的对象和现象的形式不是纯自然的，而是和内容一样具有社会的性质和本性（例如，人的劳动和物质生产的产品）。斯托洛维奇没有抓住经过人类加工的自然材料与人类从自然材料中间创造出来的对象的形式之间的差别。

第二，承认审美属性的形式的客观性还不能意味着承认所有审美属性的客观性，须知就是艺术也具有物质的、感性地感知的形式和由物质性的社会关系所规定的内容！

在解决审美的客观性问题上塔萨洛夫稍稍有点不同。他指出，人类从审美上掌握现实的过程具有客观的基础，亦即不由个体的意志和意识所决定的，而且这过程像任何的人类实践一样，就是"人类的这种能力——人类在以劳动影响周围世界的过程中，把自己的实质烙印在与他对立的对象中，以达到自己本质的对象化、并因而在外在世界的形状上得以直接认识和确立其人类的、社会的本性等的能力。"[3]

---

[1][2] 《现实中和艺术中的审美》，第七一页。

[3] 论从审美上掌握现实》，见《美学问题》，第一辑，第八〇页。

人在创造时一方面考虑到对象的客观属性，另一方面在它上面体现自己目的的动机，使自己的观念和意向“物质化”，并把“人的内容”、“人的本质”在对象上具体化；“客观性和对象渗透着人的精神，成为对象化的理想”。[1]“不仅人的观念乃是对象的映像、反映，就是对象本身也成为这个观念的映像，成为人的反映和映像。”[2]这样，当掌握现实、即在劳动中以实践改造现实时，产生了一种辩证的相互联系：“对象的客观本质只有通过人的主观能力而得到确立，而人的主观性则只有通过客观对象才得到确立。”[3]我们把塔萨洛夫这一系列的见解特地援引出来，是为了指出，当他观察人在实践改造现实中主观和客观的辩证法时，怎样必然地把审美判定为“人在创造过程中对自己对象的特殊关系，在这种关系中，被创造的对象的一定属性，成为人在这对象中所确立的自己的人的本质。”[4]审美的内容就是人的“社会本性”[5]、它的“社会本质”[6]、“人的本质”[7]等在劳动过程中的确立。审美并不是一种物理的素质，而是“同人的精神、同人的主观世界”有联带关系的“对象中的人的素质”[8]，“是人的社会的自觉心的特殊手段。”[9]

这样，塔萨洛夫归根结底还是犯了与斯托洛维奇同样的错误。第一，确立“社会本质”、“社会自觉心”并不仅仅是审美关系的特殊属性，而是一切社会意识形态的特征。人的“社会本质”在一切劳动对象中，在它们实用－实际的效用中也会留下烙印。第二，他把关于在人与其活动的产物之间形成的劳动过程中的审美关系的起源问题，同人对整个现实界（自然和社会）的审美关系的内容问题混为一谈。

如果说斯托洛维奇和戈里登特里赫特承认审美作为客体和关系的属性和素质而存在的这一事实，那么，塔萨洛夫与他们相反，认为审美仅仅是一种关系。“审美乃是在创造过程中人对自己对象的一种特殊关系。”[10]“…… 审美不能整个地归结为意识，也不能整个地归结

[1][2][3][4][5][6][7][8][9]《论从审美上掌握现实》，见《美学问题》，第一辑，第七五、八二、八六、八九、八三、八六、八〇、八九页。

[10] 同上，第八六、八七、八八、八九页。

为物质。它乃是人和对象之间的关系，它们相互确立的关系，只有把它作为一种创造过程才可得到合理的理解。"[1] 塔萨洛夫认为审美客体和属性的存在是庸俗唯物主义者"习惯的幻想"。[2]

我们并不否认，审美关系确是一个重要问题，它表现人和现实的相互关系的某些规律性，即人同客观世界的特殊联系的某些规律性，但是，把这个问题仅仅归结为人与对象在劳动过程中所形成的关系，那就错了。何况，塔萨洛夫在其力图肯定审美仅仅是一种关系时，他是自相矛盾的。他正确地解决了艺术的物质的、具体的性质问题。他甚至认为，审美可能表现为对象的素质，"审美的东西在具体可感的形态中作为美而具体实现着。"[3]然而，当把美看作"对象化的"关系时，塔萨洛夫以此否定了美的客观性。我们可以说美是审美关系在对象和劳动产物中的"对象化"；但是如果把未经改造的自然的美看作审美关系的"对象化"，那就是否认了自然美，认为美是人带入自然中去的。

为了说明承认审美的"社会的－人的"内容及其社会的性质同审美的客观性并不矛盾，斯托洛维奇和塔萨洛夫指出审美范畴与价值范畴的相同之处。如果对斯托洛维奇来说对象的审美属性就是类似的一种价值，那么，塔萨洛夫则认为，能与价值作比较的"只有作为关系范畴的审美范畴"，而不能是美，因为美不能脱离开对象的物质性，而"在价值中……甚至没有包含一个物质的原子"。[4]价值的客观性完全与自然现象的客观性不同；自然现象的客观性是不依赖于人类而存在。而在价值中则体现的是不依赖于人的意识而形成的商品生产者之间的经济关系。审美属性的客观性所具有的本性和性质与价值相同：它们的"社会的－人的内容"也是不依赖于人的意志和意识而形成的。

而实际上这里所对比的现象是不同的。这种相似只有在如下意义上才有可能，即审美的（态度、感觉，为人的劳动所创造的对象的属性）具有社会性质、社会本性，如同思维、语言、认识、生产关

[1][2][3][4] 《论从审美上掌握现实》，见《美学问题》，第一辑，第八六、八七、八八、八九页。

系、价值及其他社会现象一样，在这个范围内不仅可以指出审美同价值的相似，而且还能指出它同一切社会现象和关系的类似。至于那些未经改造的自然界的审美属性所具有的则只是自然的，而不是社会的基础。

价值是体现在商品中的社会经济关系，抽象的社会劳动的尺度，这种抽象劳动对商品及其质的具体表现形式、商品对人的情感作用都是完全无关的。

审美关系仅仅是具体地表现的主体（人）对客体（整个现实）一种关系。现实（自然和社会）的审美属性、审美的关系，其客观性的基础是具体的、个体的、可感的对象以及这种对象的特定素质和特征的客观存在，这些素质和特征（由自然产生或在劳动过程中获得）是作为这种能从感情上影响人的对象的特定素质而具体地、现实地存在于物质的形态上的。审美客体对人的情感作用是另外一个问题，这是审美感、审美关系和审美评价的特定内容。

我们可以说的不是自然现象的审美属性的“社会的、人的意义”、“社会素质”和“人的涵义”，而只是自然现象的映像的“社会的、人的意义”、“社会素质”和“人的涵义”。不是自然客体本身，而是它们的映像被人在认识过程中利用来展示自己的思想和感情。神话、有灵论、自然力和自然现象的神灵化都不是将“社会的、人的因素”加入自然对象，而是加入人对自然对象的感知之中。

把人类反映自然界的结果即现实界的映像都认作是审美客体便必然会因而丧失审美评价的客观性和客体审美作用的客观标准。

（涂途译自苏联《哲学科学》杂志，一九六一年，第一期）

论审美本性问题

〔苏联〕B. 柯尔年科

劳动人民的美育，是共产主义社会里人的全面发展的教育过程的一个方面。这个实践任务也对审美科学提出了严肃的要求，因为美学负有使命，要从理论上阐明艺术发展和培养人民审美意识的途径。因此，《哲学问题》和《文学问题》两个杂志就美学基本问题所展开的争论，完全是及时的，是适应生活的要求的。

我们认为，艾里斯别格的文章《烦琐的概念》❶ 正确地表明了马克思列宁主义美学所面临的任务。文章的作者号召美学家注意艺术实践，注意苏联社会的生活，研究艺术发展的过程。艾里斯别格从这种观点批评了万斯洛夫和斯托洛维奇等人的方法论立场。

我们在赞成这种批评的同时，也想从自己这方面对它加以补充，发表几点我们认为有助于正确理解审美实质的意见。

什么是审美？能不能说现实的审美属性？我们认为不仅可以，而且需要。但同时自然不应该先从“审美素质”这个逻辑范畴出发，再以现实的事实强加于这个范畴。必须说明这一概念的实际内容。

我们认为把自然界中的审美问题同艺术问题和社会生活中的审美问题分开来考察是适当的。为了理解自然界的审美属性，有必要揭示人改造自然的机制，说明人的自觉意图和自然界对象的客观属性之间的关系。

---

❶ 《哲学问题》，一九六一年，第一期。

大家都知道，马克思把人的劳动界定为在人与自然界之间发生的一个过程，在这个过程中，人以自己的活动来调节和控制他和自然界之间的物质变换。[1] 劳动过程的结果是人所生产的产品。关于人的目的、思想、意图如何体现在劳动产品中，马克思写道："在劳动过程中，人的活动，是由劳动手段，在劳动对象上，引起一个预先企图着的变化。过程在生产物中消灭了。它的生产物是一个使用价值，是一个由形态变化而变为与人类需要相适合的自然物质。劳动与劳动对象结合着。劳动是对象化了，对象是被加工了。在劳动者方面在动的形态上表现的东西，在生产物方面，是当作静的性质，在存在的形态上表现。他纺绩了，并且生产物是一个纺绩品。"[2]

马克思在说明人的劳动的特点时指出，人自由地和自己的产品对立，人能以适宜的尺度对待对象，因此他是按照美的规律来造成东西的。按照美的规律造成东西就是在对象上显示对象的自然属性。

例如，设计师创造了小汽车的新式模型，而工厂的工人们实现了他的意图，造出了小汽车，也就是赋予设计师的意图以物质的表现。工人们因此改造了自然物质——金属和木材，以适应人的需要，显示了自然物质中能够满足人的需要的一定属性。但是，汽车除了具有能够满足人们实际需要的属性之外，还有审美的属性。这些属性不能脱离做成汽车的自然物质，不能脱离汽车的用途所要求的形式。同时，汽车的审美属性并不等于这一切属性机械地加在一起。汽车的颜色是纯粹物理的属性，但是，这种属性却由于人类的历史发展情况，由于联想的性质和丰富性所由以决定的人类的社会生活情况等，间接地取得了对人的感情作用。有关汽车的其他审美属性也是如此。

创造物能不能反映创造者的个性呢？不成问题，艺术家的个性在一定限度内反映在他所创造的作品里。以意大利老匠师斯特腊迪瓦利、格瓦尔涅利和阿玛齐所造的弓弦乐器为例，这些乐器体现了创造者个性中的某些特点，这些特点是由乐器的形状、装饰以及音质表现出来的。乐器"提醒"、"告诉"我们许多有关匠师的事情。我们根

[1] 参见《资本论》，人民出版社，第一卷，一九五三年，第一九一——一九二页。
[2] 同上，第一九六页。

据音色和音量，可以判断匠师在声学规律上造诣的深浅，根据所用的漆和胶的成分，可以判断他的化学知识水平。这些乐器还可以告诉我们匠师的技术高低和审美趣味。但是，我们丝毫也不知道他们的政治爱憎、道德原则、宗教信仰以及他们精神生活的其他方面。人的生活的这些方面并不直接反映在他的劳动的物质产品中。马克思把工业史叫做“感性地呈现在我们面前的人类心理学”❶，在这里，许多代人的思想和目的以物质属性的形态被记载下来了。但是，不能不看到，在工业的成就中体现出来的首先是自然科学的成就。现代工业同样也告诉我们按照美的规律发展起来的生产创造。但是，在现代的劳动工具中，我们也不能发现像道德、法律、政治、哲学、宗教等精神生活方面的直接反映。这些社会意识形态同生产技术没有直接联系，而是通过基础，即经济关系来影响工业发展的。

社会和自然界相互作用的过程是一个两方面的过程。在这个过程里，人不仅改变自然，而且也改变自己。人只有以认识事物和现象的本质为基础，才有可能借助劳动工具作用于自然。这一认识不断向深广发展。它是以物质活动为基础的精神生产。在精神生产中，形成着事物和现象的更精确、更真实的形象，逐渐积累理性的和感性的经验。因此，人不仅在实践上，而且在精神上运用智慧和感觉来认识世界。思想、观念和感性形象等的生产，是人的活动的必要部分，这种生产并不局限在个人的主观世界里，而且在物质对象生产中具有客观基础。但是必须强调指出，精神生产有其特点，而且是按照自己的规律来发展的。作为从审美上掌握世界的最高形式的艺术活动尤其如此。

对于自然界和社会相互作用的过程，不能理解为：物质对象仿佛在这个过程里“填满了”精神内容。人们在有了关于现实的知识以后，在自己的实践活动中，把得自物质现实界的思想体现到物质对象和过程中去。改造自然，这也就是变理想的东西为物质的东西的过程，其结果，人创造的事物把人的思想、意图、愿望、要求等以物质属性的形态体现出来了。

❶ 参阅《经济学－哲学手稿》，人民出版社，一九五七年，第九〇页。

苏联有些美学家力图证明，自然界（被人类改造过的和未经改造过的）一切事物和现象，仅仅是没有内容的物质形式，要在社会实践过程中才能充实以精神的内容。他们这样做，不外是企图把社会意识发展的规律性用之于自然界。例如，塔萨洛夫写道："审美的实质是人通过按照美的规律创造事物来确立自己的社会本性。"[1] 但是，"能否判定美是不以人类为转移的呢"？对于这个问题，塔萨洛夫的回答是否定的。因此，他认为现实中审美的存在直接依存于人及其有意识的活动。

与此同时，拥护这一观点的人却断言，自然物的审美属性是客观存在的。斯托洛维奇写道："证明审美属性的客观性，意味着证明审美属性的产生和存在不是不依赖于人，不是不依赖于人类社会，而是不依赖于人的意志和意识，尤其不依赖于人的审美意识。"[2] 斯托洛维奇以人的社会关系、社会生活现象是客观的为理由来证明自己的观点。他认为肯定人类出现之前有美的存在是荒谬的。他把审美属性表述为"具体感性的事物和现象在人们心中引起对它们的一定思想感情关系的能力，它们之所以能有这样能力，是有赖于它们在具体的社会关系体系中所占的位置与所起的作用的"。[3]

但是，人的社会内容又如何体现在物质的、实物的形式中呢？万斯洛夫对这个问题回答说："在实践的过程中，客观地发生自然界的'人化'和人的'对象化'。人的本质的特点和属性'体现'在对象世界中，而对象世界因此成为有审美表现力的。"[4] 万斯洛夫在企图揭示人和自然界的相互作用的"机制"的同时，指出人在世界中"对象化"的下列形式：以实践改造物质对象，从而在其上体现了人的本质；把原来样子的这些现象引入社会关系的体系，因此自然的素质获得了社会的意义；在想象中赋予现实中各种现象以人类的内容（神人同形同性说、神话等）。[5]

---

[1] 《美学问题》论文集，第一辑，莫斯科，一九五八年，第八九页。
[2] 《现实中和艺术中的审美》，莫斯科，一九五九年，第三六页。
[3] 同上，第四一页。
[4] 《美的问题》，莫斯科，一九五七年，第五七页。
[5] 同上，第五七——五八页。

但是，在对象的实践改造过程中体现出来的人的精神生活的特点和属性，远不是全部，只是其中的一部分，而主要的是，它们只体现在对象的物质属性的形式中。自然界中未经人类改造的那些物质对象和现象的审美意义，是和它们的自然属性有关的。这并不是说，自然界的对象和过程仅仅是由于人利用了它们之后才成为“有审美意义的”。如果我们在神人同形同性说（社会意识中现在还有它的残余）中去找寻自然界中的审美的客观性的解释，那就必定会陷入主观主义的立场。神人同形同性说的存在本身就应该以社会意识发展的规律性来解释。

上述两书的作者，在肯定自然界对象的审美属性内容的观念性质时，并不能表明这个内容如何体现为物质的、实物的形式。因此，他们企图以人的实践的特点来解释自然界对象的属性。我们认为这种企图是没有根据的。自然界存在于人类之前。人类社会出现以后，自然界的对象和现象，包括“人化”了的自然界的对象和现象，并未终止其客观的存在。但是，随着社会的出现，出现了新的客观现象，出现了社会发展的客观规律，包括社会意识发展的规律。马克思列宁主义经典作家把自然界和社会看作客体，又把社会看作主体。客观事物和主观事物的辩证法同物质和观念的辩证法并不一致，因为物质、自然界无论何时何地都是第一性的，都是不依赖于人的意识而存在的。因此，万斯洛夫和斯托洛维奇等作者企图只从社会实践的角度来考察自然界的审美属性的客观性，是没有根据的。

我们认为，自然界对象的审美属性是物质属性。审美属性的客观基础是物质在其自身发展中的普遍联系和相互制约性。普遍联系和相互制约性具体表现在自然物的各种物理属性中，这些属性是自然物直至人都具有的。人们在劳动的社会实践过程中认识自然规律，其中包括美的规律，并且创造具有审美属性的物质对象。在我们看来，人类创造的对象和未经过劳动作用的对象二者的审美属性并无任何原则的差别。二者的审美属性都是物质的相互联系和整然有序的表现。差别只在于，在经过人类加工的自然界中，这些属性表现为人按照美的规律给物质造形的成果，而在本来的自然界中，如所周知，规律是自发地表现出来的。在人的实践中，有意识地形成审美属性，因而引起了

特殊艺术活动——艺术的产生，而自然界在其自身发展过程中也创造出美丽的对象。有人说，人们只是在学会创造美和在创作实践中学会爱美的时候，才学会了理解“野生的”自然界的美。这话可以同意。但是，难道这能证明“野生的”自然界的审美属性在人出现以前并不存在吗？车尔尼雪夫斯基说得对，他说，“自然界和生活不关心美而产生着美，美自然而然地出现在现实之中。”[1]

由于赞成上述观点的人想用马克思列宁主义经典作家的见解来证明自己的论点，所以让我们也来分析一下这些见解。

马克思在说明贵金属的本性时，指出了金和银的一系列自然属性，金银因有这些属性才被当作一般等价物。他谈到贵金属的质量的均匀、比值高，谈到它们耐久而比较不易损坏，在空气中不会氧化以及在酸类中不会溶解。但是，除了这些属性之外，马克思还指出了金和银的审美属性。他写道：“金银不只在消极方面是多余的、可以省掉的对象，而且它们的审美特性使它们成为奢侈、装饰、华丽、炫耀的自然材料；一句话，成为剩余品和财富的积极形式。它们在一定程度上是从地下掘出来的天然的光彩，因为银反射出原来混合着的一切光线，金反射出最强烈的色彩——红色。一般讲来，色彩的感觉是美感的最普及的形式。”[2]

斯托洛维奇在援引马克思的这段话时，强调说：“马克思的话不应解释为金银具有与其金属属性相同的审美属性。不，他直接谈到了金银的审美属性同人类、同人们的态度有关的。因为人类‘从地下’采掘出金银，所以能够看见、发现它们同光的联系，并像对待‘天然的光彩’一样来对待这些‘贵’金属。马克思把金银的审美属性同它们是‘剩余品和财富的积极形式’联系起来，也就是同一定的社会关系联系起来。”[3] 因此，斯托洛维奇得出结论说，金银的自然品质只构成它们的审美属性的形式，而这些属性的内容则是社会关系。

[1] 《车尔尼雪夫斯基论艺术》，莫斯科，一九五〇年，第六四页。

[2] 马克思：《政治经济学批判》，中译文引自《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第二四八页。

[3] 《现实中和艺术中的审美》，第四三页。

这里，我们认为，马克思的意思被解释错了。马克思把金银的审美属性理解为这两种金属的自然属性，这些自然属性使金银同时成为"奢侈的天然材料"。马克思把金和银成为"天然的光彩"的能力，即它们的审美属性，看作金银客观地固有的属性，在人还完全不知道金银以前，这些属性就已存在。这些性质正是使黄金实际上成为第一种金属的原因，这种金属是"自然本身给它以纯粹结晶的形式，孤立地，不与其他物质化合…… 自然本身在河流中担任了大淘金场的技术操作"。[1] 马克思在指出金银是"剩余品和财富的积极形式"时，的确是把这两种金属的审美属性同社会关系联系起来的。但是，金银之所以能够成为"奢侈、华丽、炫耀的自然材料"，只是因为它们客观地、不以人类社会的出现为转移而具有审美属性，同时还具有反射光线的能力。斯托洛维奇写道：在人类社会里各人对金银的态度不同，有的人憎恶它，认为它是阶级社会罪恶的根源，有的人喜欢它，爱它的光彩。这话当然是对的。但是，这些事实只能说明对金银可以作出不同的评价，至于审美评价的标准，则无疑具有社会性。这一点稍后就要说到。

再来看马克思的另一个见解，这也是许多作者在论证自己的观点时所引用的。马克思在分析商品及其二重性时写道："使用价值，虽然是社会需要的对象，因而也包括在社会联系之中，但它并不反映任何社会生产关系。这个商品，当作使用价值，譬如说，是一颗钻石。从钻石本身看不出它是件商品。当它作为使用价值而被使用时，不论是用于装饰的用途或者用于机械的用途，不论是在娼妇的胸前或者在玻璃匠的手中，它是钻石，但不是商品。"[2]

从马克思的这几句话里，应该得出结论说，使用价值虽被包括在社会联系中，但并不表现社会关系，表现社会关系的是交换价值，而交换价值，正如马克思所说，在自身中不包含一个物质的原子。显而易见，钻石本身具有这种不表现社会关系而能满足人的审美需要的审美属性。的确，钻石具有这些属性，如透明性，结晶形式，这些属性

[1] 《政治经济学批判》，人民出版社，一九五五年，第一一七页。

[2] 同上，第二页。

使它能够集中和反射光线。这就是钻石的审美属性。

斯托洛维奇从马克思的上述见解中得出了另外的结论。他并不否认，钻石在审美上影响人的这一能力包含在它的自然属性中，但是他认为这些属性只是形式。他认为钻石的审美属性的内容是钻石作为坚固、坚硬的“象征”的作用，或者是为人树立特殊“榜样”的能力，因为“琢磨”（教育）也帮助人成为“珍贵的”、为社会所需要的人，或者凭本身的属性“闪耀”光彩，使人想起其他的自然现象。❶斯托洛维奇就是这样使钻石的审美属性包含社会内容的。他和其他赞成这一观点的人一样，把审美属性的客观性质同审美属性在人的意识中的反映混为一谈。对于钻石的审美态度可以是各种各样的，是取决于社会关系的，但是钻石的审美属性却不是依靠人的主观评价而存在的。

现在来分析社会生活现象的审美属性问题。人对社会事件和事实的审美态度，也来自那种按照美的规律进行创造的意图，这种意图，马克思在谈到人类改造自然时曾经说过。不过这里表现出只为社会所固有的特点。在社会生活中起决定作用的是为了满足人们需要的物质财富的生产。但是，在社会中除了经济关系之外，还存在着社会生活和精神生活。人，作为社会的基本生产力，同形形色色的社会生活现象，例如国家、阶级、家庭、政治、法律、科学、道德等有其千丝万缕的联系。

哪些社会生活现象具有审美属性呢？可以这样说，全部丰富多彩的社会生活和精神生活对人类都有审美意义。

大家都承认，审美并不存在于具体的感性形式之外。因此，只有那些体现人们的具体行为的社会现象才有审美属性。在理论上表述忠于自己人民这一道德原则，并不使我们产生审美感受。但当这个原则指导人类行动并体现在人类的行为中时，它就激起了审美的情感。

甚至具有人民性内容的政治思想，也没有审美属性。但是当争取独立的思想鼓舞着爱国志士去建立功勋的时候，它们就显示出审美的作用。人的精神实质，他的思想、感情、意志等，像反映在镜子中一

❶ 参见《现实中和艺术中的审美》，第六五页。

样反映在他的行为和举动中。人的手势、表情、声调等动作因素，当其饱含能够鼓舞劳动群众、鼓舞人民的生活内容时，也有审美属性。

大家都知道，人的社会活动和精神活动，也和生产活动一样，旨在掌握和改造现实。但是，物质活动同社会活动、精神活动之间是有本质上的差别的。人或者阶级体现社会意图和精神意图的举动和行为的后果并不是物质产品。这种后果可以表现为社会生活的新的政治形式的建立，表现为社会中人的相互关系的新形式的出现（例如，共产主义道德原则在苏联社会中的体现），表现为新的艺术作品的出现（审美理想在艺术形象中的体现）。物质对象的内容里没有任何观念的东西。而人的举动或行为是有意识的生物的举动和行为。这样的举动或行为的内容里，却有观念和思想，因为人的行为，不管人的发展水平如何，总是有意识的、有理由的。同时，个人的行为必然包含社会的（阶级的、民族的）意识的因素。

因此，我们可以得出结论说，自然界对象和社会生活现象之间，如果从它们的审美属性来看，是有其本质上的差别的。在物质对象中，审美属性就是它的自然属性。在人类社会中，人的生活的精神方面有审美属性，这个方面具备一定的、通过人的举动和行为而体现出来的社会内容。与此同时，我们应该强调指出，自然界中的美和社会中的美都基于同一的原则。普遍联系和发展原则表现为多种多样的形式，在自然中如此，在社会生活中也如此。在人的社会生活中，也存在着追求和谐、适宜、完满的意向。但是如果在自然界中，发展的规律是自发地表现，那么，在社会中，这些规律是通过人的自觉活动而表现，人的举动和行为是有相对独立性的。这个特点决定着更高级的和谐与适宜，并贯彻于社会活动的一切领域，即生产、社会和精神的领域中。共产主义社会是社会生活中这种和谐的表现，共产主义社会的基本特点今天在我们的国家里已经可以看出来了。不断改进社会主义的生产关系，消除城乡之间、体力劳动和脑力劳动之间的差别，使科学和生产、学校和生活更密切地接近，以便和谐地发展个性，对生活方式进行共产主义改造，这一切现象和过程，标明我们的社会向着社会的和谐、向着共产主义前进。

社会生活的特殊审美范畴是美、丑恶、悲、滑稽及其无数变异。

对于自然界，包括人所改造过的自然界，这些范畴是不适用的。它们只存在于社会中，那里人们的相互关系表现为美的或丑恶的、悲的或滑稽的。

我们不同意这样的美学家，他们看不到自然界对象和社会生活现象之间在审美属性上的差别。例如，斯托洛维奇写道：“自然现象的审美属性和社会生活现象的审美属性没有原则的差别，因为二者都有社会历史的、人的内容，这种内容是在社会历史实践的进程中客观地形成的。”[1] 社会现象的审美属性本身结合了社会的观念内容和物质的形式，所以当这些美学家力图把社会现象的特点扩展到自然界的物质对象去时，他们就滑到主观主义的立场去了。我们认为，马克思列宁主义美学的任务之一，就是要深入研究自然界中和社会生活中审美的特点。苏联人民在实践中创造了动物和植物的新品种，新的海洋和森林，以及在自然界中所没有的材料，利用了新的能源等，他们的创造活动提供了丰富的材料，足以说明社会生产方面“按照美的规律进行创造”的特点。而苏联社会的丰富的社会生活和精神生活应该是研究社会生活中的审美特点的基础。当然，这里应该把主要的注意力放在艺术方面，因为艺术是审美意识的最高形式。

当我们着手研究艺术时，社会现象的审美属性和自然界现象的审美属性在性质上的差别是表现得更清楚的。艺术是人类精神活动的形式之一。我们正确地把艺术看作现实的审美反映的最高形式，审美创造在艺术中是一种独立的劳动。艺术的基本对象是和自然界有密切联系的人类以及人类的多种多样的社会联系和社会关系。在艺术中，通过物质的、实体的形式，我们看到了由社会所产生的、人的内容的反映。

一切种类的艺术以其内容反映人类的精神生活。人类的精神生活最充分地反映在文学中。我们在文学中可以看到关于人的外貌、举动和举动的动机的描写，简单一点说，即看到人的多种多样的外在生活现象和内心生活现象的描写。文学向我们揭示了个别人物或整个阶级的遭遇，它用艺术的形式反映社会生活的深刻的规律性。

[1] 《现实中和艺术中的审美》，第六一页。

在造型艺术（绘画、格拉费卡❶、雕塑）中，美术家通过形象的外部特点来揭示形象的深刻的思想和感情内容。舞蹈艺术以造型动作反映出人的多方面的感受和感觉。建筑术是特种物质的和精神的生产，这种生产为人创造出物质的空间的环境。因此，建筑术也反映深刻的社会思想，是时代的精神生活的表达者。音乐反映人的内在感情生活，同时，音乐的最重要的特点是它能表达人的感觉和情绪的变化。艺术作品能够反映生活的思想内容，这一点苏联任何一个研究者都不会表示异议的。

艺术的对象不仅是人，而且还有自然界。在绘画中，风景画反映了自然界的美。例如，当我们看到希施金的画《造船用材林》时，我们有权利断定，我们看到了自然美的反映，如挺拔的树干、浓绿的松针、透过枝叶的阳光等。只用社会意义来解释自然界的审美属性的某些美学家却不是这样着想的。根据他们的论断，风景画所以有审美价值，只是因为它"渗透了人的情感"。我们并不否认，希施金的这幅画反映了他对俄罗斯自然界的热爱。但是，除了画家对于自然界的这种态度之外，我们在这幅画里还可以看到自然界本身所固有的美的描绘。其他描绘自然界的画也是如此。

风景画可以被画家专门用来表现人的思想内容。例如，列维坦的画《弗拉基米尔卡》描绘的是一条伸向远方的乡间土路，路旁长着低矮的绿色灌木林，左边可以望见一个村落，一个妇女孤独地走在路上。如果画家不是用画名来引导我们的思想和联想的话，这幅画只能以它的自然属性引起我们的感情反应。但是，我们知道，为了俄国人民的光明未来而奋斗的战士们，是曾经由这条路走到流放地去的，俄罗斯的这片大地听过镣铐的叮当声，它是俄罗斯人民为反对自由的摧毁者而表现出坚强意志的见证人。因此，这里描绘的风景对我们来说具有新的意义，它成了表现思想内容的手段。

艺术可以利用物质对象的形象来表现人的思想和感情。以马雅可夫斯基的诗《给奈特同志——船和人》为例。诗人在这里利用了以

❶ 格拉费卡：造型艺术之一，包括素描、铜版画、石版画、木刻、水粉画等。——译者注。

共产党员奈特命名的轮船的形象来表现自己的情感和思想。他赞美自己的朋友奈特对于革命事业的无限忠诚，他表现了对共产主义胜利的信心，他说，真正的英雄活着是为了“在死去的时候，能化作轮船，化作诗句以及其他长远的事业。

我们常常在艺术作品里看到动物的描绘。动物的形象往往可以用来表现人的性格。例如，在寓言里，狐狸常常是狡猾的化身，蛇是阴险的化身，火鸡是骄傲的化身。但是，艺术也反映动物的天然美：它们的力量、优美的姿态和灵巧。

特别应该强调指出，在艺术中利用物质对象、自然界的景象或动物形象来表现思想内容，只是就社会意识的范围而言的。在这种场合，艺术中所反映的不是对象本身，而只是对象的形象。当列维坦在自己的画《弗拉基米尔卡》中用风景来表现思想内容时，描绘的客体不是自然本身，而是通过自然界的形象揭示出来的人的世界。在这一场合，风景画是用以表现画面思想意义的材料。在马雅可夫斯基的作品里，利用了以奈特同志命名的轮船的形象，但是，表现诗的思想内容的材料却是语言。不过我们要指出，和对象有关的思想内容并不存于对象中，而存在于人们的社会意识里。列维坦所描绘的自然景象对我们来说所以具有思想性的意义，只是因为人民把对特定事件的回忆同这种自然景象联系起来了。以奈特同志命名的轮船也是如此。在物质对象本身里是没有这种思想涵义的。

在艺术中，所以能够这样来利用物质对象和自然景象的形象，那是因为在社会意识中，各种事物都具有一定的涵义。例如，意识的特点之一是应用拟人法的能力，即把人的属性转嫁给自然现象和对象的能力，或者反是。当我们说“钢铁性格”或“天气阴郁”时，在前一场合是把钢铁的属性转嫁给人，而在后一场合，则是把人的属性转移给天气。在人的意识里，白桦的形象是和少女联系在一起的，鹰的形象是和青年联系在一起的。物质对象对人的象征意义就是以此为基础的。锚是希望的象征，桂冠是光荣的象征，镰刀和铁锤是劳动的象征。

联想关系在人的意识里起着巨大的作用。物质对象以其自然属性、包括审美属性，“提醒”我们想起早先看过和听过的事物，唤醒

我们意识中某个时期曾经只是朦胧地感到的事物。例如，辽阔的田野和草原使我们联想到人的奔放豪迈的精神意志；童山孤松会使我们联想到社会生活中的孤独者；大地春回的景象会使人心情振奋，精力充沛等。人的内心生活愈是丰富，对周围世界的事物和现象的感受和对艺术作品的感受就会在他心里引起愈多的联想。社会意识的这些特点，是在人的长期历史发展过程中产生的，根据认识过程的辩证法来看也是易于说明的。

但是，人的意识的这些特点并不能用来证明某些美学家的下列观点，他们认为自然界的对象本身对人来说没有任何审美意义，只有当它们体现了社会意义的时候，它们才有审美意义。万斯洛夫写道："白桦树的'人化'……在于……通过这一自然界的、生命的形式表现人的内容，这之所以可能，是由于白桦树的属性客观上类似于人的特点，也由于审美感在实践过程中有所发展的结果。"❶ 作者显然把作为自然界对象的白桦树同它在我们意识中的形象混淆起来了。白桦树是本身存在着的，是以本身的自然属性对人产生审美作用的。与此同时，白桦树的形象在我们的意识中可以充实以一定的内容，可以在艺术中用来表达人的感觉、思想和情绪。我们在抒情诗里常常可以看到这种利用白桦树形象的例子。但是，把我们意识的特点和属性扩展到自然界对象上去，这就意味着倾向于主观主义了。不错，社会意识是客观地存在的，而且人只有在实践活动中才学会看出白桦树的审美属性的。但是，不应该由此认为可以把社会和自然界等同起来，可以把两者的规律性互相搬用。如果企图以自然界的规律来解释社会生活，那就必然会导致机械论和庸俗唯物主义，反之，会导致唯心主义。

我们现在从艺术所用的自然材料来看艺术。大家都知道，每一种艺术都有自己的语言，即自己的造型手段。所有的美学家都同意，艺术的语言还不是形式，造型手段只在被艺术家用来创造形象时才成为形式。

什么是艺术所用的材料？首先我们要注意，许多种艺术所用的材

---

❶ 《美的问题》，第六九页。

料本身就是社会现象。例如，作为“思想的物质现实”的语言是文学的材料，它在演员艺术当中起主要的作用。人的说话的语调表现词的感情涵义。音乐这种艺术具有与人类语言相类似的音调的本性。人的动作、手势、表情也是如此，这些是舞蹈艺术的基础，在演员艺术中起着重要作用。

艺术也利用自然界本有的材料。例如，建筑形式的产生是由于利用木材、粘土、大理石、金属的结果。绘画和格拉费卡以光、色（颜料）等为自己的材料。

艺术所使用的自然材料本身具有审美属性。这可以语言、音调、动作、手势、表情等等为例清楚地看出来，这些材料充满人类的内容，富有审美上的表现力。艺术家锤炼艺术材料的要素，利用它们的表现能力，为了在完整的艺术形象中表达社会思想。产生了性质上新的现象——艺术形式，也即是内容的结构。

艺术形象的物质形式，按其审美属性来说是不同于自然界的对象的。在自然界的对象中，审美属性和自然属性是分不开的。在艺术作品里，无论材料的形式或思想内容都有审美意义。艺术创作是有意识的活动，艺术家在这个活动过程中是专门为表现一定的思想涵义而组织材料的。

虽然艺术形式并不归结为构成它的要素的总和，但是所使用的材料的审美属性并不失去自己的意义。这一点在实用装饰艺术中表现得最为明显。例如，一个花瓶如果在艺术上是完美的，也就是说，各部分的比例相称，轮廓整齐，色彩鲜艳，图案优美，那么，它不仅能满足人的实用需要，同时也是一件艺术品。加以适当利用的、材料本身的审美属性，就是这个花瓶的艺术形象性的基础。在其他艺术种类里，我们也看到同样的情况。一九六〇年六月在莫斯科举行的全苏城市建设会议，鉴于出现了新的建筑材料和采用了工业的建筑方法，曾经向苏联建筑师提出了必须把建筑艺术提高到新的水平的任务。建筑师必须充分熟悉建筑材料，以便有效地利用其表现能力来创造鲜明的建筑形式。

有些美学家断言，形式、色彩、声音等艺术材料的审美表现力，如果没有社会意义就不会存在。万斯洛夫为了证明音乐所用的声音的

社会内容，引用了赫尔岑论“审美的实在性”的一段话：“由音的颤动所组成的交响乐，控制着声音的物理方面，融和了它，超出了它的范围。”❶ 但是，要知道，审美的实在性固然是社会意识的财产。它所以成为可能，却是因为在声音的自然本性中含有审美属性。人们认识了现实中声音方面的物理规律之后，在这个基础上创造了音乐艺术，也就是学会了以音乐的表现手段来传达人的思想和情感。音乐按其内容说完全是人的实践的产物。它既不归结为生理学，也不归结为声学。音乐语言利用的不是任何一种声音，而只是具有一定属性（音高、音色、一定的强度等）的声音。但是，不能不看到，作为艺术的音乐，是以人类认识到的物理规律为基础的，这些规律在自然界本身是由最平常的声音表现出来的。谁会否认树叶的簌簌声、瀑布的轰鸣或小鸟的歌唱等对人的审美作用呢？不能因为这些声音有别于音乐艺术所用的声音，就得出结论说，这些声音没有任何审美属性。

标准问题是极重要的问题，因为标准是对现实的审美态度的基础。拥护我们所批判的观点的那些人断言，自然界中没有也不可能有美的标准，所以自然界的美没有自然内容，只有社会内容。

的确，自然界中没有美的标准。标准是评价的尺度，自然界本身是没有理智的，自然界既无有意识的目的，又不对所取得的结果进行评价。

审美理想是对世界的审美态度的标准，审美理想无疑是有社会性的。但是，不能把标准同借助这个标准而被评价的东西等同起来。必须研究人对世界的审美态度的客观方面和主观方面。我们已经谈到必须深入研究自然界中和社会中的审美的特点。现在的任务还在于要研究人的审美感觉的历史发展，要说明各种审美观点和审美理想是怎样出现和形成。这个任务，只有美学家和几种邻近科学（心理学、伦理学、教育学和艺术史等）的专家们共同努力才能加以解决，列别杰夫在《理论和实践》❷ 一文中完全正确地指出了这一点。

❶ 《赫尔岑论艺术》，莫斯科，一九五四年，第三六九页。

❷ 《文学问题》，一九六〇年，第一一期。

本文的题目同马克思列宁主义美学中的一切问题都有着有机的联系，但是，阐明这些问题不是本文的任务。我们相信，就美学根本问题广泛交换意见，会使美学得到富有成果的进一步的发展。

（越生译自苏联《哲学问题》杂志，一九六一年，第六期）

审美关系的客体问题

〔苏联〕Л. 斯托洛维奇

在我们美学界的讨论中，人的审美关系的客体问题占有特殊的地位。这是可以理解的。因为不考虑人对现实的审美关系的客体，无论是一般审美意识的本性，也无论是这个意识的最高形式——艺术的本质都是无法揭示的。

否定审美意识的特殊客体就必不可免地产生主观主义。实际上，如果否定审美意识的（其中包括艺术的）对象和客体的特殊性，那就会因此认为审美意识的一切特点完全"导源"于主体，于是，审美意识就会失去客观的因果关系的制约性了。而这必然使审美意识的真实性丧失它的客观标准，在这种情况下，审美教育问题本身也就被取消了。所以我们无论如何也不能同意特罗菲莫夫的观点。他认为，"'审美素质'按其本身实质来说，首先是精神的素质"，审美范畴所表现的不是物体和现象的属性，而是"人们对它们的审美评价"。[1]

但是，大多数参加讨论的人承认，人的审美意识反映现实的某些方面和属性，因此，是有其客体的。这样研究审美、亦即研究属于人对现实的审美关系的那些现象，无疑是唯物主义的观点。但是，承认审美关系的客体这个事实本身显然还不能保证从审美的特殊性的角度考察这个客体。

里曼采娃在《关于审美本性问题》[2] 一文中，正确地强调说，

---

[1] 《苏联音乐》，一九五七年，第一〇期，第七九页。

[2] 该文也译载本辑，引文见第五八页。——编者注。

审美是物体和现象客观上所固有的，审美意识反映现实中的审美，不能允许把“审美客体”与“审美形象”等同起来。但是，里曼采娃自己怎样理解“审美客体”呢？在她看来，对象的“质和特征的具体可感的规定性，即个体对象本身的规定性，是现实的审美本性”。对象的“质和特征的具体可感的规定性，即个体对象本身的规定性”，便是感知的客体，这是很清楚的。但不明白的是，为什么把这一切都应该看作为审美客体呢？这样理解的“审美客体”，“现实中的审美”又有什么特殊性呢？

由于这样解释“审美客体”，里曼采娃没有可能认识审美感受、审美形象的特殊本性。她写道：“按照个体对象的一定特征和质而对这个对象的感知，作为该物体的定性和关于它的完整观念，乃是最简单的审美形象的本性的实质。”她接着写道：“审美形象在这个过程中乃是一种反映、再现（？）、关于客体的观念。”这一切仍然是一清二楚的，但却有这样一个问题：为什么这样理解的“审美形象”应该认为是审美的形象？普通的感知，普通的形象，并不能仅仅因为给它们加上了一个“审美”的形容词，它们就会成为审美的感受和审美的形象。

以里曼采娃的文章为例可以看出，认为审美就其实质来说是纯粹的自然现象这个观点是不能成立的。这个观点不能解答一个重要的问题：物体的哪些自然属性是美的，在自然界中到底什么是某些审美属性、首先是美和丑恶（更不必谈悲和滑稽了！）的标准？

卡兰塔尔认为，“美永远是受时间、空间和具体历史形式所限制而表现出来的规律”。[1] 如果是这样，那么一切都是美的，因为对于任何一种物体和现象说来，“为时间、空间和具体历史形式所限制而表现出来的”规律都是起作用的。美和丑恶的分界线又何在呢？

还有一个在自然界中寻找美的标准的尝试。格利高里扬在《自然美的客观性问题》一文中写道：“自然美就是那表现某种物体和现象的发展高级阶段的东西，它的最重要的特点就是和谐性和完整性和追求完美的坚持不渝的意志，这种意志最充分地表现出大自然的生气

[1] 《哲学科学》，一九五八年，第三期，第五五页。

勃勃的本质，最鲜明地表现出大自然的不可抑制的进步和创造的力量。”[1] 他认为，谁不同意他的观点，谁就是公开的或隐蔽的唯心主义者。如果我们认真地对待这个定义，举个例子说，那么我们就不得不承认猴子是自然界最美的生物，因为在人出现之前猴子体现了整个自然界发展的最高阶段。如果不以整个自然界的全部而言，那么也可以认为任何一种疾病的“高级阶段”是美的，因为疾病也属于现象领域。对于所说“最充分地表现出大自然的生气勃勃的本质和最鲜明地表现出大自然的不可抑制的进步和创造的力量”的“追求完美的意志”，我们只消提出一个问题：作者真的认为这一切说法都是唯物主义的么？

阿斯塔霍夫在规定美的自然标准上作出了自己力所能及的贡献。在《美学上的主观主义和美的问题》[2] 一文中，他首次声明，“我们所运用的美的标准，是自然、生活、实践所提示的”。这样说来，自然界本身也拥有……实践了。阿斯塔霍夫大概知道没有“击中目的”，于是他说，否认美的天然标准就是黑格尔主义。但是，为了摧毁这种黑格尔主义，阿斯塔霍夫终于不得不提出自己关于自然美的标准的观点来，虽然是借助于修辞性的问语：“在自己的同类中达到完美境界的物体和现象，也就是我们用来作为美的天然尺度的那些物体和现象，难道不是自然界的发展所创造的么？”的确，难道不是么？难道车尔尼雪夫斯基没有令人信服地表明，“沼泽在它的同类中愈好，从美学方面来看就愈丑。并不是每件出类拔萃的东西都是美的；因为并不是一切种类的东西都美。”[3] 但是事情还不止此。阿斯塔霍夫往下写道，自然界的美是同“繁殖的必要性”有关的，[4] 自然界的美的各种形式“服务于一个唯一的、但同时是最高的自然目的——经过昆虫授粉而繁殖”。原来，连昆虫也知道自然界的美的标准！

里曼采娃同样地也以主观主义来指责不同意下面这种观点的人：

---

[1] 《国立米尔扎·法塔里·阿洪多夫语言师范学院学报》，社会科学版，第八期，第一八一页，一九六〇年，巴库。

[2] 《十月》，一九六一年，第三期，引文见第一九六页。

[3] 《生活与美学》，人民文学出版社，一九五七年，第四页。

[4] 《十月》，一九六一年，第三期，第一九六页。

"人能够在自然界中看到，那些证明自然的美和丰富多采、生命的充沛、永恒的运动和发展等的实际的审美的客观属性。"❶ 是的，人看得见"自然界的实在的客观的审美属性"。但是，因为这些属性证明大自然的多样性、永恒运动和发展，从而认为它们是审美的，这种论断未必得到证明。更不用谈"丰富"、"生命的充沛"这样一些字眼，这至多不过是一些比喻，它们至多也不过表明，在给自然界的美下定义时，很难离开从人类生活中取来的概念。

从所有这些例子中可以得出结论说，客观的审美的标准，美的试金石是这一类审美观的绊脚石。

依我们看来，这些观点的错误不在于他们在自然界中看到了审美属性。毫无疑问，自然界是拥有这些属性的。但是他们不愿意看见，审美意识的客体、对象，不是"自在的"自然界，而是处于它与人类社会的客观的具体历史的关系中的自然界，这种关系是在人的社会的历史的实践过程中形成的。当人类在劳动活动的过程中改造自然界的物体和现象、创造"第二自然"时这种关系就可能是直接的。这种关系也可能是比较间接的，因为某些自然现象（如虹或极光）在人类生活中，虽然只作为它的"背景"，但也仍然占有一定的地位。

与社会的人、人类社会处于具体历史的、客观的关系中的物体或现象的具体可感方面就是我们所说的这个物体或现象的"审美属性"。

在我们看来，这样去理解审美关系的客体，就能够作出区分某些审美属性的标准：美和丑恶，崇高和卑鄙，悲和滑稽。归根结底，这个标准是现象同前进运动中的人类社会、对历史发展动力——劳动群众的利益和要求的客观关系。审美和伦理的一致性，审美和政治的联系也就建立在这个基础上。赫鲁晓夫很好地规定了对人格的审美评价的标准："我们爱美，并且创造世界上最美好的社会。但是，我们的美的观点与资本主义世界是不同的。人的美是由于自己的心灵、自己的智慧、由于理解我们的任务的伟大，由于自己的事业、由于积极参

❶ 参见本辑第六〇页。由于上下文的关系，这里译文略有更动。——编者注。

加建设共产主义的斗争。正是这些能美化人。”[1]

当然，自然现象的美的标准不如评价社会生活现象的审美标准那样与社会关系直接联系的。但是自然现象的审美属性也表现出这些现象同社会的人的关系，虽然有时是间接的。可以证明这一点的是：自然现象的审美评价中的肯定或否定是取决于这些现象在人类生活中的意义，或是取决于它们与人类的品质的相对关系的。

把审美客体解释为同社会的人、同人类社会处于客观关系中的具体可感的现象的面貌，使我们有可能理解审美的主观方面和审美意识的本性。正因为审美客体是自然的和社会的因素的统一，它的审美感受便不仅带有感性和形象的性质，而且带有思想和感情的性质。由此可见，人对现实的审美关系就是认识关系，因为它反映出在相互联系中的自然和社会。[2]

马克思主义以前的唯物主义的不幸就在于，它从人本主义的观点观察人，而不是把人看作“社会关系的总和”。[3] 因此，马克思主义以前的唯物主义的美学，虽然理解到自然美与人之间的联系的必然性，但是不能为这种联系、这种关系的客观性提供论据，因为不了解社会发展的客观规律。

对人类社会历史的唯物主义观点和社会发展的客观规律的发现使马克思有可能揭示出审美关系的客体、对象的本质。出自《一八四四年经济学－哲学手稿》中的下面这个论点是众所周知的：“只有凭着从对象上展开的人的本质的丰富性，才能发展着而且部分地第一次产生着人的主观感受的丰富性：欣赏音乐的耳朵，感到形式美的眼睛，——简单地说，能够从事人的享受和把自己作为人的本质力量来肯定的各种感觉……人的感觉，感觉的人性，——都只凭着相应的对象的存在，凭着人化了的自然，才能产生。”[4]

---

[1] 《真理报》，一九六一年三月一日。

[2] 在《现实中和艺术中的审美》（苏联国立政治书籍出版社，一九五九年）与《美学的对象》（苏联《艺术》出版社，一九五九年）两书中，我们曾努力说明，主观的审美关系（人在现实中感性形象和思想感情的确立）是由审美关系的客体所制约的。

[3] 《马克思恩格斯全集》，第三卷，人民出版社，一九六一年，第五页。

[4] 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二〇四——二〇五页。

里曼采娃正是认为马克思的这个论点是某些美学家的“原罪”。在她看来，这些美学家跟随着马克思，把“人化了的自然”看作审美关系的客体、对象；她说，马克思在这里还不是马克思主义者。她认为，马克思把“黑格尔的概念”“人化了的自然”运用到可认识的物体和未经改造的自然的现象上去，运用这个概念“解决‘自然的人化’问题，还是没有超出费尔巴哈的人本主义的唯物主义的范围”。她写道：“这个‘人化了的自然’却被斯托洛维奇看作人对现实的审美关系的对象，看作审美属性，结果他就把人认识客体的能力和客体本身的实质混为一谈了。”是的，在黑格尔那里也遇到了“自然的人化”的概念。例如，黑格尔在自己的美学讲稿中写道：“……人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里……因此，人把他的环境人化了，他显出那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。”[1] 但是，不应无视于黑格尔和马克思对“自然的人化”的理解，有着原则的区别。因为对黑格尔来说，“人化”——这是人把“心灵的定性”移注到自然界中去。而对马克思来说，“自然的人化”——这是对自然界的实际影响，建立与自然界的联系，首先是在劳动过程中，然后在任何其他的社会历史活动和全部人类的实践过程中建立这种联系。

但是，里曼采娃说，“人化”只是适用于“劳动对象”的概念，她认为，把这个概念运用到“未经改造的自然界的可认识的物体”的则是人本主义。而对马克思来说，“自然的人化”——这不仅是人对已被改造和未经改造的自然界的认识关系，而且也是客观的实践关系。里曼采娃没有考虑到这个情况，她错误地认为，马克思放入未经改造的自然界的“人化”这个概念中的，似乎只是主观认识的、直观的涵义。

马克思是把未经改造的自然的“人化”同人类改造自然紧紧相联系的。自然界的物体和现象直接地或间接地进入社会历史实践的范围之后，便渐渐被“人化”，这就使它们成为审美关系的客体。当然，太阳或者虹不是劳动的对象。应该如何理解这一类自然现象的

[1] 黑格尔：《美学》，人民文学出版社，第一卷，一九五八年，第三一八页。

"人化"呢？这不是主观上的"人化"，而是自然现象同社会的人和人类社会之间在社会历史实践过程中所形成的实际联系和客观关系。

马克思写道："只有当事物以对待人的方式对待人的时候，我实际上才能够以人的方式对待事物"。[1] 在这里可以看到，马克思把两种关系作了区分：（1）"事物以人的方式对待人"，也就是在社会历史实践的过程中形成了物对人的客观关系；（2）由此产生人对物的主观关系，"我实际上才能以人的方式对待事物"。[2]

可见，与里曼采娃的论断相反，把"人化了的自然"理解为审美关系的客体并不意味着把"人认识客体的能力同客体本身的实质"混为一谈。在某些美学著作中有时依照黑格尔的精神把"自然的人化"解释为自然的"神灵化"，"理想化"等，这是另一回事。这类说法的确是抹煞了审美关系的客观方面和主观方面之间的界线，是值得批判的。

在马克思关于"人化了的自然"即审美意识的对象的见解中，除开术语之外，没有任何人本主义的成分。对费尔巴哈来说，人是人本主义意义上的"属的生物"。而对马克思而言，人，甚至在使用"人的属的本质"这个术语的时候，就其实质来说，仍是社会的。不应忽视马克思关于"人化了的自然"这个论点与在《费尔巴哈论纲》中对费尔巴哈的批判二者之间的内在联系。在《费尔巴哈论纲》中写道："从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。"[3] 马克思在这里把人的实践称为主观的（在对自然界的关系上）。但是，唯物史观的奠基人同时又把实践看作在进行中的

---

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二〇三页。

[2] 但是，马克思如果读到阿斯塔霍夫《美学上的主观主义与美的问题》一文，他也许永远不敢写这些话了。阿斯塔霍夫在该文中写道："人可以用各种态度对待桦树，但是桦树无论如何也不能以什么态度对人。这是起码的常识。"（《十月》，一九六一年，第三期，第一九九页）。

[3] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，一九六一年，第三卷，第三页（"属的生活"，参阅本辑第三三页注一。——编者）。

社会生活的客观过程。❶

许多人反对审美客体不仅是具有自然的－物的性质，而且是具有社会的－人的性质的客体这一观点，他们所持的最有力的论据，就是指责这一观点为主观主义。在卡兰塔尔的文章《论美的客观性》，里曼采娃的文章以及其他一系列的著作中都包含有这种指责。

指责上述的审美观点为主观主义的根据是什么呢？

显然，不是因为按这个观点说来，审美客体包括物体和现象的自然的、物的－物质方面。被怀疑为主观主义的是，把审美客体解释为受社会－历史的关系所制约。

但是，难道作为社会存在的社会－历史的关系本身不是客观的么？根据审美客体受社会－历史的关系所制约这一点而认为审美客体是主观的，只有在下面这种情况下才可以，这就是否认社会－历史的关系本身的客观性，把社会存在与社会意识相等同，如所周知，这是列宁在和波格达诺夫论战时所曾经反对过的。

如果认为肯定美的社会历史性质就是否定美的客观性，那么对悲和滑稽又如何呢？滑稽和悲的社会历史性质是异常明显的。是否据此就否认悲和滑稽的客观性呢？“自然说”的代表们（指那些认为审美属性是自然属性的人——译者）没有这样做，可能只是因为完全没有涉及悲和滑稽，把自己的论点仅仅建立在关于美的问题的材料上面。但是，要知道，悲、滑稽和美在原则上是同类现象，关于这点万斯洛夫完全正确地论述过。❷

我们把由美和丑，崇高和卑鄙，悲和滑稽等所构成的审美关系的客体称为“审美属性”。这个概念是否正确呢？

艾尔斯别格发表在《哲学问题》杂志上的参与讨论的文章《烦琐的概念》中，引用了《现实中和艺术中的审美》一书的下述论点：“人的审美关系的对象（客体）就是所谓审美属性或审美素质，审美属性或审美素质则是指十分丰富多采的美、丑、崇高、卑鄙、悲、滑

❶ 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，一九六一年，第三卷，第五页。

❷ 参阅万斯洛夫：《美的问题》，苏联国立政治书籍出版社，一九五七年，第一七七页。

稽、悲喜剧的等。”他根据这个论点作出结论说：“斯托洛维奇（《现实中和艺术中的审美》的作者，亦即本文作者——译者）的基本错误在于，他把哲学思想所创造的、反映现实的本质方面和本质联系的美学范畴变成了现实的构成因素。”❶

这个推理的前提和结论之间的逻辑联系是完全不可理解的。《现实中和艺术中的审美》一书的作者所写的是，审美关系的对象（客体）就是审美属性。而批评者则认为这是把美学范畴搬运到现实中间，是把范畴与现实的属性混为一谈。

事实毕竟是明显的，正是把“审美属性”这个术语理解为“美学范畴”的同义语的人将审美属性与美学范畴混为一谈！艾尔斯别格批评那本书的观点，实际上，在这本书里运用审美属性这个概念，正是为了对审美关系的客体——现实的审美属性与审美关系的主观方面——审美的感受、体验、趣味、理想和范畴作原则的区别（请参看我写的《现实中和艺术中的审美》，第七九页，第一五一页）。

Л. 柯冈在《现实里存在着审美素质么?》❷ 一文中也激烈反对“审美属性”这个概念，他说：“审美素质”、“审美属性”——“在我们看来这是‘空洞’的、没用的、妨碍人们在认识上取得成绩的抽象观念的例子”，“这个概念甚至作为‘工作上的假说’也是没有存在权利的!”

在“审美属性”这个概念中是什么使柯冈不喜欢呢? 看来，并不是不喜欢把美、悲和滑稽看作受社会－历史的关系所制约这个观点。否则他在自己的文章中就不会写出这样的话，这些话几乎像从上述观点的拥护者（指斯托洛维奇本人——译者）那里抄来的：“归根结底，美的客观性毫无疑问是与现象在人的社会生活中所起的作用联系着的”；“美（如悲、滑稽、丑、崇高等）的客观性将是不可理解的，如果在观察该物体或现象时，脱离开它在人们的社会生活中，社会的前进的进展中所起的作用”。但同时柯冈又肯定说，“有些现象客观上有时是美的、滑稽的、丑的、悲的等，虽然它们丝毫也没有

❶ 《哲学问题》，一九六一年，第一期，第一一四页。
❷ 《哲学科学》，一九五九年，第四期，引文见第一五〇—— 一五二页。

'美的素质'，'滑稽的素质' 等"。

但是，如果美、滑稽、丑、悲等不是物体或现象的属性（柯冈是把"素质"与"属性"作为相同的概念使用的），那又是什么呢？是独立的实质么？费尔巴哈很好地表述过，为什么唯物主义者认为美是一种属性："我并不否认——还是引用先前的例子——智慧、善良、美；我只是不承认这些类概念是存在物，不管它们是表现为神或神的属性的存在物，还是表现为柏拉图式的理念，或者黑格尔的自己设定的概念的存在物；我只要证明，它们仅仅存在于智慧的、善良的、美的个体中，因而，如已经指出过的，它们仅仅是个别存在物的属性，它们本身不是存在物，它们仅仅是个体的表征或定性，这些一般的概念必须以个体的存在为前提，而不是相反。"[1] 而列宁在自己的提纲中对这些话作如下的注释："（唯物主义）反对神学和唯心主义（在理论上）。"[2]

象我们在上面看到的，柯冈承认美、丑、悲、滑稽等的客观存在。但是，标志着美、悲、滑稽等之间所存在的统一、内在联系的类概念为什么没有存在权利呢？难道承认桌椅、衣橱等的存在排斥"家俱"这个概念的存在么？当然，柯冈可以不喜欢"审美属性"这个概念。但是，如果他能够提出比这更好的概念，我们真是不胜感激之至。

我们认为，"审美属性"就是美、悲、滑稽等这样一些现实属性的概括。"审美属性"——这就是那个"最接近的类别"，通过它才可能给美、悲、滑稽等以逻辑的定义。

人对现实的审美关系的客体可以有各种不同的名字："审美属性"，"审美素质"，"审美意义"，"审美的实体"，"审美价值"等。当然，问题不在于字眼，而在于这些字眼后面的概念的本质。

例如，特罗菲莫夫认为，如果以"特殊价值"这个词代替"审美属性"这个词，美学就能回答"生活的要求"了。[3] 遗憾的是，

---

[1] 《费尔巴哈哲学著作选集》，苏联国家文艺出版社，第二卷，一九五五年，第六二八页。

[2] 《列宁全集》，人民出版社，一九五九年，第三八卷，第六三页。

[3] 《苏维埃文化报》，一九六〇年七月七日。

特罗菲莫夫完全没指明这个“特殊价值”是什么。而这是应该做的，即使是由于下面这个原因：现代资产阶级的美学乐于利用这个术语，把美、丑、崇高等一古脑儿装在这个术语里边，以此否定美、丑、崇高等的客观实在性，抹煞美和丑的界线。

我们认为，马克思列宁主义的美学不否认“审美价值”这个概念，它表明的是美对人的意义，而不是美的本质。❶ 但是以这个概念替换“现实的审美属性”——这就是走上主观主义的立场了。

我们认为，自康德和席勒以来在美学中就使用过、马克思也曾经运用过的“审美属性”这个概念是审美关系的客体的最恰当的定义。第一，它在最大的程度上表示出审美关系的来源的客观性（这是“审美价值”和“审美意义”两个概念所做不到的）。第二，它标志着美、悲、滑稽等不是独立的本质和“实体”，而是与其他属性同时存在并互相联系的物体和现象的属性。第三，如我们所竭力表明的那样，审美客体——这永远是处在同社会、同社会的人的客观关系中的某种现象，是在社会历史的实践过程中形成的关系。而“属性”这个范畴正是从对其他现象的关系上说明某一现象。

我们再强调一遍，问题不在于审美客体的名称，而在于实质上如何阐释它。依我们看来，这个客体就其构成来说，是物体和现象的实物的-物质的方面与它们对社会的客观关系的统一。无生的自然成分与社会的人的成分——这就是审美客体的“成分”。但是，它的结构是怎样的呢？审美关系的客体——“审美属性”的“成分”同结构的相互关系是怎样的呢？

在我的著作中❷有过这样的观点，认为审美属性按其形式来说是自然的，按其内容则是社会的。这个观点受到了大多数讨论的参加者的批评。虽然这种批评不经常是从正确的方法论的立场出发的（例如，特罗菲莫夫就混同了“内容”和“本质”两个范畴），整个说来，这种批评正确地指出了确实是薄弱的论点。不错，卡兰塔尔和里

❶ 参阅屠加林诺夫：《论生活和文化的宝藏》，国立列宁格勒大学出版社，一九六〇年，一四〇页。

❷ 指《现实中和艺术中的审美》一书。——译者注。

曼采娃认为这个缺点表现出我的书中所论述的整个审美观的缺陷。但是，马拉霍夫在《论审美的本性》[1] 一文中和克雷斯丘·高兰诺夫[2]都认为，在对审美属性的内容和形式的解释上的这种缺点，同这种审美观不是相符合，而是相矛盾的。因此，为了有利于这个审美观本身的发展，有必要消除上述缺点。对于这种意见，我们是不能不同意的。[3]

实际上，审美属性的内容，例如自然客体的审美属性的内容，就是处于对社会的具体历史关系中的这个自然客体本身，这就是说，内容既包括构成这个客体的自然成分，也包括构成它这个客体的社会成分。从另一方面看，社会现象、劳动产品的审美属性的形式——这不是纯粹自然的形式。

本文的任务不是探讨非常复杂的、尚未被深入研究的关于审美属性的“成分”和结构的相互关系问题，我们仅仅指出我们认为解决这个问题时必须考虑的几个原则。

1. 运用“内容”和“形式”两个概念的重要性，它们的辩证法能最充分地揭示现象的成分和结构的相互关系。当然在运用时应该避免在我的著作中存在过的缺点。

2. 正如斯维捷尔斯基教授在《论现象的成分及其结构的相互关系在唯物主义辩证法中的反映》一文中所正确指出，“不只是内容和形式，而且是唯物主义辩证法的所有的其余范畴都表现现象的成分及其结构的相互关系”。[4]

3. 研究这个问题要有具体的历史观点。保加利亚的美学家阿塔那斯·纳切夫正确地指出了考虑不同种类的审美客体：“纯”自然的美、改造过的自然界的美、艺术美的质的特殊性的重要性。[5] 我想，为了避免折衷主义，考虑审美客体的不同种类的前提是必须了解这一

---

[1] 《艺术》，一九六〇年，第九期。

[2] 《哲学思想》，第五期，第七八页。

[3] 在《现实中和艺术中的审美》一书的捷克文译本的序言中，我们指出了本书的错误观点，这个观点是把审美现象的自然方面和社会的人的方面分为内容的和形式的。

[4] 《哲学科学》，一九六〇年，第二期，第七〇页。

[5] 参阅纳切夫：《艺术的目的或是为艺术而艺术》，索非亚，一九六〇年，第二五四——二七六页。

切种类的统一的审美本质的。

对审美关系的客体的探讨绝不是为了给人以纯学院式的兴趣。确定审美评价、审美趣味与理想的真实性的标准取决于对审美客体的理解。这对于审美教育——劳动人民的共产主义教育的不可分割的一个部分——的理论和实践有决定性的意义。

（张羽译自苏联《哲学科学》杂志，一九六一年，第四期）

论美学中的主观主义倾向

〔苏联〕C. 别尔米亚科夫

最近几年来，我国出版了很多论述美学问题的文章、选集和书籍，探讨了重要的美学问题，诸如艺术的思想性和党性、方法和世界观、整个艺术的特征和艺术的各个种类的特征、社会主义现实主义等问题；初步明确了研究典型、冲突等问题的途径；探讨了艺术的内容和形式、艺术规律的客观性质问题的某些方面及其他许多问题。所有这些都证明苏联美学家的工作是相当活跃的。

但是，在某些著作里，却滋长着一些不明确的、矛盾的、把美学引向依我们看来是一个不正确方向的观点。这里所指的就是那些阐述所谓从审美方面掌握现实、现实的审美素质以及艺术中的“自我表现”等问题的著作。我们认为，对于这种研究思想的方向必须加以讨论。这些著作的基本出发点及其所必然得出的结论，引起了反对的意见。

在斯托洛维奇、包列夫、万斯洛夫、塔萨洛夫、巴日特诺夫、苏沃罗夫等人的著作中，都把美学确定为关于从审美上掌握现实的科学。类似的或者稍有改变的关于美学对象的定义，我们还可以在一九五四—— 一九六〇年度的美学教学大纲中，在《马克思列宁主义美学》论文集（莫斯科，一九五六年）里，在关于美学对象讨论的各种报告里，在《哲学问题》杂志编辑部总结美学对象讨论所写的文章（一九五六年，第三期）里，在大学讲稿和公开的演讲里看到。

把美学看作关于从审美上或艺术上掌握现实的科学，这个定义是

怎样产生的呢？它的拥护者断言，这是马克思提出的。

但是，在马克思有关艺术的许多言论中，只有一处勉强同“现实的审美掌握论”有些联系。在马克思的著名的《〈政治经济学批判〉导言》的手稿中说：“作为思维的整体在我们头脑中显示出来的整体，是思维着的头脑的产物，这个头脑以它唯一可能的方式去掌握世界，而这个方式是和从艺术上、宗教上、实践精神上去掌握这个世界不同的。”❶

马克思这个论点在他公开发表的任何一部著作里都没有再次出现过。在这个论点里，没有一句话是关于美学的。这里所谈的只是与其他认识方式不同的、科学上认识世界的方法所具有的特点。而那些正在发挥从审美方面掌握现实的理论的著作家们却毫无根据地引用马克思的言论，好象马克思的言论证明了他们的结论。据他们这种理论看来，是人的本质渗入那似乎是没有审美内容的自然界，从而赋予自然界以审美的内容。

上述马克思的论点同审美掌握论的作者们在其中“找到”的东西毫无相似的地方。马克思所指的只是科学同所有其他社会意识形态的区别，再没有另外的意思。对于这个论点的任意解释引起了一系列很可争论的论点。例如，涅多希文断言，美学的对象就是“从审美上或艺术上去掌握现实”❷，除了审美上的掌握外，还有从宗教上掌握世界，它同艺术一样，是从“精神实践上掌握”世界，和从科学上、理论上掌握世界有所区别，❸而“人类的实践”本身“同时还以‘从精神上掌握世界’作为自己的结果和前提”。❹这样一来，在涅多希文那里就得出了精神掌握先于实践掌握的结论。我们还可以在其他一些作者那里看到对马克思引文的类似解释。例如，万斯洛夫断言，“审美上的掌握”是把人的本质铭印于周围世界，是人对自然界的主观的审美关系的基础❺。巴日特诺夫在阐明“掌握”对于据说是

❶ 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第一一一页。
❷ 《美学问题》论文集，第一辑，一九五八年，第五八页。
❸ 同上，第三九页。
❹ 同上，第三三页。
❺ 同上，第四八——四九页。

正在发生的人的“对象化”和人的发展的作用。[1] 苏沃罗夫认为“掌握”是确定美学对象的基础。[2]

这些有关从审美上掌握现实的论调，在我们看来是和唯物主义精神相违背的。如果按照万斯洛夫的说法，人把自己的本质铭印于周围的世界，这除了说是把人的本质强加于现实，不能作别的解释。涅多希文的关于精神上的掌握是实践的前提的论点，是不能从历史上得到证明的。物质活动总是先于精神活动的。当他们说，艺术是实践精神的，科学不是实践精神的，那么，他们给“实践精神的”这几个字加入怎样的涵义呢？宗教怎么能够以实践精神去掌握世界呢？塔萨洛夫所坚持的论点，人的社会本质在掌握世界时得到确立是怎样发生的呢？巴日特诺夫所说的在掌握过程中发生的人的对象化意味着什么呢？为什么按照巴日特诺夫的看法，人在从艺术上掌握现实时得到发展呢？原始的人没有从审美上掌握现实，一般地说，能否得到发展呢？最后，为什么苏沃罗夫所下的美学对象的定义的基础是“掌握现实”，而不是列宁的以形象反映现实的理论呢？

审美掌握论背离了列宁关于现实在人的意识中的反映的论点，用掌握现实的论点替换了它。显而易见，掌握和反映是意义不同的两个概念。掌握这个术语具有两重意义，它既有认识现实的意义，又有改变现实的意义。究竟它指的是那个含意，通常是难以理解的。这个术语抹煞了这样一个事实：对现实的客观反映是艺术的基础。反映的前提是客体作用于主体，掌握则相反，把主体提到首位，以主体干涉现实为前提。从反映而言，占主要地位的是现实，从掌握而言，占主要地位的却是主体。按照掌握论，先有某种审美的东西，由此出发，才发生对现实的掌握。如果美学对象的定义不依据列宁的反映论，美学这门科学本身就是不可想象的，它将成为与科学貌似的东西，因为艺术家活动中的主观成见被当作出发点。

一般说来，马克思列宁主义美学是关于艺术作品在反映现实上的特点的科学，是关于艺术发展的基本阶段、关于艺术作品结构的一般

[1] 参阅《美学问题》，第一辑，第一二〇——一二五页。

[2] 参阅《美学问题》第一辑中苏沃罗夫的文章。

规律、关于艺术在社会生活中的作用的科学。美学对象中主要的，是关于艺术地和真实地反映现实中具有社会意义的现象的问题。审美掌握论是没有对象的，因为它不包括上述属于美学对象、构成马克思主义审美科学的骨干的几个方面。

审美掌握论会导致唯心主义地承认人的审美能力是自开天辟地以来就具有的。按照审美掌握论结果会是：审美的乃是某种理念的、观念的、早就在现实存在的东西。审美掌握——这是以成见对待现实。

审美掌握论是经不起批评的，因为审美感是认识世界的结果，而不是开端。只有同自然相互作用的时候，人在自然中才发现审美现象。不能把同外界相互作用的结果当作开端。人应该先产生能够感受现实美的审美感。如果不先有审美感和关于世界现象的观念，人就不能提出从审美上掌握世界的目的。只有当人们在劳动过程中在某种程度上认识了世界，并在其中发现某些审美方面以后，才能产生审美感。只有当人有了闲暇时间，他已无须全力关心自己生存的时候，才可能形成审美感。人及其全部情感和知识，是漫长的历史过程的结果。人在原始时并没有任何足以使他掌握世界的审美感和审美标准。

上述的一切表明，从历史来说，从究明审美的（它同现实比较，是第二性的）起源来说，审美掌握论是站不住脚的。而从逻辑方面来看，它也是没有根据的。

人现在是否能够从审美方面掌握世界呢？或许，当具备了一定程度的文化以后，人是否真的能够从审美方面去掌握世界呢？不。即使人已经具备一定的文化，外部世界仍然要继续对他发生作用，他还要获取新的知识，扩大自己的情感范围。这些成果丰富了人已有的知识，提高他的情感的修养，但是还是不能发生审美的掌握，因为人不可能在他还没认识、还没体验之前就先具有那种由于周围世界对他不断影响而产生的新知识。在掌握论者们所维护的“主动性”同反映论所论述的改造现实之间，存在着本质的差别。马克思列宁主义的反映论，是关于认识现实及其规律的科学，它教导我们，只有从被认识的事物出发，才能改造现实。审美掌握论所指的是以先验的审美素质为基础去改造现实。反映论教导我们，要从现实本身及其规律出发去认识和改造现实。审美掌握论却在这种认识中加进主观主义，从而背

离了对现实的客观的正确认识，为艺术中主观主义的任意妄为开辟了广阔天地。

同“审美掌握”的拥护者的争论，问题不在于几个字眼、几个术语，不在于把“掌握”换成“反映”或“认识”，问题在于它同马克思列宁主义认识论有着原则的分歧。

“从审美上掌握现实”这一论点是基于对马克思的《〈政治经济学批判〉导言》手稿中的一个论点的不正确解释。审美掌握论的发展会引起不正确地解答哲学中关于存在的第一性、意识现象产生于社会存在这一基本问题。

与审美掌握论密切相关，或者可以说由它而产生的，是所谓现实底审美素质论。

在我国的报刊上已经有人评论过这种理论的混乱和缺乏科学性；请参阅叶果洛夫（《共产党人》，一九五七年，第九期）、格尼娜（《苏联音乐》，一九五七年，第四期）、特罗菲莫夫（《苏联音乐》，一九五七年，第一〇期）、艾里斯别格（《共产党人》，一九五八年，第一二期）、杰明岂耶夫（《新世界》，一九五八年，第一一期）、阿斯塔霍夫、莫日尼亚贡（《苏联文化报》，一九五八年七月十七日）、卡兰塔尔（《哲学科学》，一九五八年，第三期）、阿尔希波夫（《莫斯科》，一九五九年，第二期）等人的文章。但是在斯托洛维奇的著作（《现实中和艺术中的审美》，一九五九年），在万斯洛夫的著作（《艺术中的内容和形式》，一九五六年、《美的问题》，一九五七年）及其发表在《马克思列宁主义美学问题》论文集（一九五六年）里的一些文章中，以及拉祖姆内依（《新世界》，一九五七年，第七期）、涅多希文、塔萨洛夫、巴日特诺夫（《美学问题》论文集，莫斯科，一九五八年）、苏沃罗夫（《美学问题》论文集，莫斯科，一九五八年）等人的文章中，都还在探讨并宣传这一理论。

各个学术机关现在正继续对这一问题进行讨论，有些美学家在热烈地捍卫它。因此，就值得弄清楚这一理论是怎么产生的，它又往何处去。审美素质论如同艺术中的现实掌握论一样，不是基于对艺术发展规律的研究，也不是基于对审美感发展史的研究，而是基于对马克

思早期著作引文的解释。这种从引文中任意得出结论的公式化方法，任何时候都是不利于科学的发展的。当遇到的是马克思的早期著作时，这种方法就具有双重的危险性。我们所讨论的这两种理论的作者们正利用了这种方法。他们的著作满是从马克思早期著作中借用的术语："对象化"、"人化"、"掌握"等，却没有任何保留条件和解释。

一百多年以前，马克思在同唯心主义哲学论战时，运用了这些在当时流行的抽象术语。在他较晚的著作中，这些术语则被有关人与人、人与自然的关系的有社会历史内容的具体定义所代替了。早在《共产党宣言》里，马克思就嘲笑过"真正社会主义者"所运用的"人类本质的实现"等抽象术语的空洞和无内容。

在学术问题的探讨中，企图仅仅依据马克思早期著作的引文，而忽视马克思的成熟的著作（在这些著作里，马克思主义理论发展了，并得到了完善的表现），这必然是要失败的。马克思在一八四四年写下的经济学－哲学手稿是他对经济学初次研究的草稿，在这里，马克思个人的见解和结论同各种摘录是混在一起的。马克思运用了黑格尔和费尔巴哈的哲学中的一些概念和范畴，用唯物主义内容充实了它们，但是，这种内容只有在马克思以后的著作中才得到了充分的阐释。

"审美素质论"的作者们不知道为什么偏要依据《一八四四年经济学－哲学手稿》和马克思的一些早期著作。例如，万斯洛夫认为，马克思的早期著作是解决审美问题的关键。[1] 斯托洛维奇、万斯洛夫、包列夫、塔萨洛夫、巴日特诺夫、苏沃罗夫利用马克思早期著作中的一些术语：人的"对象化"、人对自然的"人化"、"人类本质"等，从而断言，现实的审美属性在有人类以前是不存在的，现实的全部审美素质归根结底就是各个部分的协调、对称、和谐、平衡，都是人赋予自然界的。审美素质论的拥护者们还认为，现实的审美素质，仅仅在形式上是自然的，而实质上，它们的内容则是人类的、社会的。斯托洛维奇是这样表述这种想法的："……对象、事物、现象的自然素质是它们的审美属性的形式，这些对象、事物、现象在社会历

---

[1] 参阅《美的问题》，第四二页。

史实践进程中客观形成的社会意义和社会涵义，则是审美属性的内容”。[1] 万斯洛夫是这样确定审美素质的：“客观现实现象的审美素质，是这样的一些感性的素质，它们能表现人的内容，‘说出’人的生活的这些或那些方面，具有形象的意义。”[2]

拥护这种观点的人们说，现实中审美素质的形成，是劳动的结果，是人们实践活动的结果。根据这一理论，人先是赋予自己的劳动对象以审美素质，然后再把这个审美内容加入其余的自然界，而自然界所创造的只是会接受审美内容的形式。

“审美素质论”的实质，简单地说来就是这样。这种理论的基本论点在我们看来是错误的。

首先，不加批判地运用马克思早期著作中的术语，不弄清它的实际内容，不研究某些抽象概念在成熟的马克思那里已经充实了的具体历史的内容，这是不能允许的。“人化”、“人类本质的物化”、“对象化”等概念在“审美素质论”拥护者那里，具有某种拜物教的性质。马克思运用“对象化”这一概念是针对人类的工业和经济活动范围而言。青年马克思运用自然的“人化”这一术语（在成熟的马克思那里，这个术语已经不见了），只是为了形象地论述如何使自然物适合人的需要。

在我们上面谈到的那些著作中，这些术语却变成了美学的基本范畴。这些论著的作者不去分析人的审美感发展的历史过程和人对现实的审美关系，这些著作的作者运用毫无内容的抽象概念，并把美的属性神秘化了，因为他们把这些属性看作抽象的……“人类本质”的烙印。

“审美素质论”的拥护者通常是把“人化”、“对象化”同劳动过程相联系。但是，即使有这种联系，在这里，当人在“对象化”时，也只能给劳动产物、而不能给整个自然界中留下自己的印记；而“人化”、即赋予劳动产物以人类的素质，同样和整个自然界无关，而只是和人加以改造的那个部分的自然界有关。这就是说，既使是在

---

[1] 《现实中和艺术中的审美》，第四一——四二页。
[2] 《美的问题》，第三六页。

"人化"、"对象化"同劳动有联系的时候，也不会发生整个自然界的"人化"和"对象化"。应该说，人直到目前还没能实现对整个自然界的全部改造。象美丽的斜阳、银白的月色、蔚蓝的天穹等现象，直到现在既没有得到"人化"，也没有得到"对象化"……

原始的人并没有任何先天的本质。既然没有这种先天的本质，人就不能在开始活动时就赋予自然以人的本质。人在开始劳动之前，是没有任何天生的"财富"的。因此，他就不能揭示出"自己心灵中"本不存在的"财富"。只有当人同自然界相互作用的时候，他才具有这些"财富"，这时人不仅发展了自己身上的各种器官、感觉器官，而且也发展了自己的精神世界，扩大了自己的感受能力。这种感受是在人的实践活动过程中历史地发展起来的。

根据这种"理论"，"在人类之前，自然界是没有审美属性的"。❶ 审美的素质或属性，只是在劳动过程中才被人创造出来。斯托洛维奇从马克思的早期著作出发，写道：正是在劳动过程中，"借助于人的劳动活动，物体的规律性的具体表现（正确性、对称性、协调性、合理性）才具有审美意义，因为有规律的事物乃是人类活动的条件，是用人的全部能力和力量在现实中确立人的条件。"❷

从斯托洛维奇那里得出的结论是，由于人在劳动过程中发现了自然现象的规律性，因此，例如，树叶上的对称的图案就成为审美的，因为在这里也存在着有规律性的东西（他说，规律性的东西是人得以在自然中确立的条件）。但是，这不过是一种诡辩的方法，把在人的实践生活中遇到的有规律的东西同客观对象的对称、协调相联系。这一来的结果是，人把审美素质加入在审美上并不依赖于人的那种东西中去。

审美素质论的拥护者关于这些素质产生的论点，如同他们关于从劳动过程中把这些素质加入自然界的看法一样，是得不到证明的。同样无法证实的还有他们所持有的论点，即只有现实底审美素质的形式

❶ 参阅斯托洛维奇的文章，见《哲学问题》杂志，一九五六年，第四期，第七六页。

❷ 《哲学问题》杂志，一九五六年，第四期，第七七页。

是自然的，而它的内容则是社会的。万斯洛夫说，现实中的审美素质，按其内容来说，向来是社会的。结果是，审美现象的形式是在人类出现以前形成的，但只有当人类出现之后，才产生了现实中审美现象的内容。换句话说，自然界"准备"了审美现象的形式，人"准备"了审美现象的内容。现象的内容在这一现象之外，某种花的审美的内容在这种花之外，而且是从外部加入花中的，这是可能的吗？如果按照这种推论方法，那我们就应该承认，可能有不具备内容的形式了。当上述那些作者断言审美素质的内容决定于时代、阶级等时，就可以得出结论说，同一形式可以容纳几种社会内容。

从上述论点中可以得出，自然界的审美素质不可能是客观的。这些理论的作者们之所以回避审美范畴的问题，并不是偶然的。审美素质论者忘掉了人类从自然分化出来、变成在性质上是新的、社会的人后，仍然是自然的一部分，他们却把人类同自然对立起来，继之按唯心主义的方式来重新确立人类同自然的联系，鼓吹这种联系，从而产生了新的拟人说。按照恩格斯的话说，人的肉、血、脑都属于自然，尽管人能够认识自然的规律、并善于正确地运用它们。

审美素质论者所引用的自然界的"人化"以及把某些阶级、时代、国家的理想的社会内容强加于自然界，这就赋予自然界以一种庸俗理解的社会性。万斯洛夫认为，在对审美现象的情感反应中，"总是展示出这些现象的人类的、社会的内容，展示出从社会理想出发来了解和评价的现象本质"。❶ 根据万斯洛夫的推论，我们似乎应该认为，对于日出的审美反应，所表现的不是人的喜悦和他对自然界的缤纷五彩、姿态万千的欣赏，而是他对于从社会理想出发所了解到日出所具有的人类内容的满足了。

如果万斯洛夫是以社会和历史的观点来分析审美感的形成，他就能够表明，有些社会条件能够促进审美感的发展，另一些条件相反地能使审美感变得迟钝。但是，企图在自然现象中发现阶级的内容，这不仅徒劳无益，而且会导向马赫主义及其臭名昭著的社会经验的。

---

❶ 《马克思列宁主义美学问题》，第六一页。

万斯洛夫写道，“人类的社会内容是通过事物、对象、现象的外部的具体可感的属性而表现的，由此也产生了它们的审美素质，”❶在这里，他把事物的社会内容绝对化了，不知不觉地背离了马克思列宁主义的反映论。实际上，首先是事物作用于人的意识，而其次事物才获得社会意义。

我们认为，在科学上合理的问题，不是关于现实的审美素质的起源问题，而是关于人的审美感的起源和发展的问题。

审美感表现为人的这样的一些能力——发现现实美，在自己意识中把它固定下来，欣赏它，最后创造出使人赏心悦目的美丽的对象。这种审美感是在社会的历史发展过程中，从感受现实的客观素质，如颜色、声音、线条、形态而产生的。但是，不能把审美感归结为纯生理上的感受，它是由人的历史发展所决定的全部丰富的联想加上感情色彩的。但是，正是历史地发展起来的、人类从感性上认识自然现象的能力，才使人觉察到现实现象的美、匀称与协调。

审美感是人在劳动过程中形成的。只有出现了生产，改善了人的物质生活条件，才可能觉察到世界的美与协调，然后才能在自己的劳动对象和生活中再现出人在自然中觉察到的匀称、协调等现象。在发展的一定阶段上，作为自然的一个部分的人也成为审美客体。在认识自然的同时，经过了人意识到自己是集体成员的过程，制定了集体中行为的道德准则，这些准则反映出人的行动中对别人有价值的东西或有害于别人、妨碍别人的东西。与此同时，人成了审美和伦理判断的客体。再后，在拟人说阶段，开始把人的道德品质加到自然界的美的现象上去。人以其全部情感来认识美，以后，才能够把审美素质同伦理品质联系起来、结合起来。这一点非常明显地表现在神话、传说和童话中。

自然现象形成了人的审美感。陶磁器皿、用具和纺织品上的美术装饰，这已经是被认识了的自然美的“重复”。审美素质的社会内容

❶《马克思列宁主义美学问题》，一九五六年，第六二页。

论者认为，“人对于所创造的对象的审美评价，在历史上是先于对人没有接触过的自然的评价的”❶，这个论点是很值得争论的。

宣扬审美素质论的著作，从其在我国报刊上发表以来，已经有五年左右了。这些著作远离生活和艺术实践，它们除了毫无益处地解释“本质的力量”、“自我意识”、“在物中化生自我”、“本质的直观”、“对象化”、“人化”等术语之外，再也没有作出别的事情。

塔萨洛夫的文章《论从审美上掌握现实》❷，在这方面是有代表性的。文中充斥了上一世纪唯心主义哲学家们的用语：“自己本质的欣赏”、“在物中化生自我”、“人类理想的确定”等。塔萨洛夫歪曲了一百多年前流行的这些术语，从而断言：“现实中……的审美既不完全属于意识，也不完全属于物质。它是人和对象间的关系，它们相互肯定的关系，也许只有作为创作过程，才可能被正确地理解。”❸ 这种形似科学的单词的堆砌能给我们什么呢？它是否有助于我们在某种程度上去分析审美现象或审美感的现实内容呢？塔萨洛夫紧接着写道：“……人在感受自然美的时候，人理解这种美，但这不是根据自然本身，而常常是本乎自己的审美观念。”❹ 如果照塔萨洛夫的看法，艺术现象仅仅是“人的理想的确定”❺，甚至“没有一定的理想，没有客观对象与之对比、比较的东西”，“从审美上掌握现实”便是不可能的❻，这指的又能是什么样的反映论呢？

戈里登特里赫特在《论从审美上掌握现实》这一小册子（莫斯科大学出版社，一九五九年）中，同其他“审美掌握论”者一样，坚持现实中审美素质产生于人的劳动活动的思想。他写道：“……对称、均称、节奏、和谐等，都是在人的社会劳动的合乎目的的活动中产生和被掌握的，不是直接从自然界得出的。”❼ 如果说，照斯托洛维奇和万斯洛夫的意见，只有审美现象的形式是客观的，而其内容则

❶ 参阅《马克思列宁主义美学问题》，第六三——六四页。
❷ 《美学问题》论文集，第一辑。
❸ 同上，第八七页。
❹ 同上，第九三页。
❺ 同上，第七〇页。
❻ 同上，第一一八页。
❼ 《论从审美上掌握现实》，第三一页。

是社会的，那么，戈里登特里赫特则认为，审美现象的内容和形式都纯粹是社会的。他写道："在现实中，审美内容和形式都带有社会和历史的性质。"❶

包列夫的《美学范畴》（一九五九年）一书也是这样来解释"审美素质"的。包列夫重复了"现实掌握论"的一般论点——审美素质的主观性，它们从劳动活动中产生——他又从黑格尔唯心主义的自然的神灵化中发展了这一理论。❷ 包列夫认为，审美感是万能的，它像黑格尔的造物主一样，能够"创造"、"形成"现实，能够使现实"变形"："审美感对于被感受、被体现和被掌握的现实是特别主动的。它能形成现实或使现实变形"。❸

"审美掌握论"和"审美素质论"在叶果洛夫的文章中得到了公正的评价。叶果洛夫关于这些理论的作者们写道："……我们这里还有些哲学家、艺术学家和美学家倾向于主观主义。他们仿佛认为，没有人、没有人的意识，现实的审美属性就不可能存在。他们还认为，现实中的审美素质是认识的主体的灵魂的某种反射，是人的本质在物中的'透露'。"❶ 但是，这种主观主义倾向直到现在还没有得到克服，而且继续为我国艺术中的现代主义打地盘。

倾向于主观主义的还有"艺术中的自我表现论"。

什么是"艺术中的自我表现"呢？在艺术界、科学研究工作者和部分艺术院校的学生中间，流行着一种有严重缺陷的观点，即认为现实主义在某种程度上已经陈旧了，艺术是现实的反映这一概念也陈旧了，总而言之，就是认为反映论对艺术是不适用的了。这种理论的拥护者断言，在艺术中反映现实的那个现实主义的时代，在十九世纪就已完结了；现在开始了艺术中的一个新时代，即艺术的"自我表现"的新纪元。现代艺术家的使命是在艺术中体现自己个人对世界的"看法"、自己的主观感受。

---

❶ 《论从审美上掌握现实》，第二四页。

❷ 包列夫：《美学范畴》，第四七——四八页。

❸ 同上，第一八页。

❶ 《共产党人》，一九五七年，第九期，第一〇四页。

艺术即天才的表现这种陈旧的、唯心主义的理论，现在正被新实证主义者、存在主义者和其他主观唯心主义者以及尾随在他们之后的修正主义者加以复活。苏联的研究工作者们在自己的著作中曾经揭露了这种理论的主观主义的根源。叶果洛夫在《列宁的反映论和美学中的现代修正主义》一文中指出，南斯拉夫的修正主义者维德马尔和其他一些修正主义者“把艺术导向了自我表现”。❶ 他说，按照修正主义者的观点，艺术中的一切都依赖于主体，生活只是创作的前提，而不是源泉。照他们的说法，“艺术家反映的不是现实，而是自我，是自己内心世界向外界的投影”。❷ 拥护这一观点的还有修正主义者季曼德、列菲弗尔之流。

这些资产阶级的美学家和修正主义者的主观主义理论，为艺术中的任意妄为，为艺术家的脱离迫切社会斗争任务作辩护。然而，诸如此类的论调在我们的理论著作中却没有受到充分的批判。“艺术家在艺术中的自我表现”，他的特殊的“看法”等概念也进入我们的科学著作中来了。

这些概念的产生是基于对艺术是现实的反映的否认，它们使艺术作品的题材、思想、内容的概念成为不必要的东西，或者任意解释这些概念。例如，И. 维诺格拉多夫的《文学作品的内容和形式问题》一书中（莫斯科，一九五八年）说，生活，现实的客观图景并不能算作“内容”，在这里，内容被换成作者的任意的构思。❸ 但是，如果艺术家的构思是不正确的，是一种错误呢？按维诺格拉多夫的意见，这一点无关大体，重要的在于作品反映艺术家的内心世界，揭示他对生活的了解，表现出如他所说的艺术家的思想。

维诺格拉多夫认为，艺术的内容不是现实过程和现象在形象上的反映；它仅仅是艺术作品的作者的主观思想，或者是“作家对现实的理解”，即所谓“作者对他所描绘的生活的理解”。❶ 维诺格拉多夫在自己主观主义的观念中走得如此之远，以至于将艺术活动与人民

---

❶ 《哲学问题》，一九五九年，第五期，第七二页。
❷ 同上，第七〇页。
❸ 参见《文学作品的内容和形式问题》，第二六页。
❶ 同上，第八、一二、三〇页。

的生活完全割裂开来了。他写道："作品的形象所表现的规律性、现象的联系及其本质，可以是客观现实中所没有的，可以纯纯粹粹是作家虚构的，可以是表现对生活的曲解的——这些都是没有关系的。"❶

维诺格拉多夫这样地抽掉了艺术的客观内容，而且还修改思想性这一概念。他反对在整个艺术中合理地使用思想性的概念。他写道：这个名称是合理的吗？说什么艺术中的思想，说什么艺术的思想意义等，是合理的吗？"❷

这一来，照维诺格拉多夫的见解，只有在主观主义的意义上谈艺术的思想性才是合理的。维诺格拉多夫所提出的思想性的定义——"对生活的有意识的反映"，表现在艺术中的对生活的理解和"对生活的评价"❸——仅仅强调了艺术家的主观性，而客观标准则被阉割掉了。

在现实主义的艺术中，艺术家是用生活的本来面目、而不是以概念、思想和评价的形式来反映现实的。没有现实本身的"物"，就不可能有现实主义形象的创造。别林斯基说，艺术的思想是"现实的凝结品"。因此，作者对生活的"理解"仅仅是作为思想内容的那一主观方面。

谈到思想性，不能仅局限于主观方面。思想性的主观方面可以表现任何阶级的倾向性。对剥削阶级来说，他们的主观利益并不符合于发展的客观进程，这种倾向就使某些艺术作品不是具有客观现实的形象，而是具有歪曲的、任意的形象。维诺格拉多夫认为艺术形象的基础只是思想性的主观方面，那就是承认任何非现实主义艺术、任何现代派的怪物都有价值了，因为它们也表现了自己的"对生活的认识"，自己的"看法"。

否认现实是艺术的基础，维诺格拉多夫提出了一种不联系现实的艺术作品分析，所谓"内在分析"、即分析形象的本身，而不联系它们对生活的关系。

---

❶ 《文学作品的内容和形式问题》，第三六页。

❷ 同上，第九页。

❸ 同上，第一〇、二七页。

根据这种分析，艺术只不过是作者通过主人公揭示自我和自我世界的一种自我表现方式。这种“内在”分析的目的，据维诺格拉多夫说是使读者认识艺术家的内心世界。对他来说，最重要的是，艺术家在形象中表现自己对生活的了解，自己对生活的认识。维诺格拉多夫写道，我们在艺术作品中分析的不是生活，不是实际现象，而是艺术家对生活的理解，他的观念。“为我们所了解的形象世界的本质不是别的什么，而只能是作者对所描绘的生活的看法。”[1]

什么是衡量艺术作品价值的标准呢？是作品忠实于现实，还是符合于艺术家的思想呢？从维诺格拉多夫的“内在分析”的观点看来，衡量作品价值的标准乃是作品对作者思想的忠实。

艺术形象是现实在人的意识中的反映的特殊形式。它的本性，既要求分析它的认识方面，也要求分析它的思想教育方面。这两方面统一起来才构成审美。维诺格拉多夫忽略了艺术形象的认识本性，背离了列宁的反映论，把自己的研究导上了“自我表现论”的轨道。

在《新世界》杂志一九六〇年第一一期发表的鲁宁的《争论必须继续下去》一文，公开地和坚定地捍卫“自我表现论”。他写道：“在‘自我表现’这个术语中我看不出有什么不好的东西。”鲁宁认为，对自我表现论进行批判，就会抹杀创作个性，削弱个性的权利和任意损害艺术创作的能动性。鲁宁没有将反对自我表现论的批评家索洛维约夫和诗人格里巴乔夫两人的观点分开。他只是责备这种理论的反对者们是“概念的崇拜”以及其他滔天大罪。他还谈到不久前出版的《马克思列宁主义美学原理》一书，说这部书指责了“自我表现”是“迁就同样的错误”。

鲁宁的文章给人造成一种印象，似乎自我表现论没有任何历史渊源，并不是现代派美学的标志，而涉及的只是规定一个刚产生的术语的涵义。但同时，鲁宁又表现得相当谨慎，他没有把自我表现论推广到全部艺术。在文章中他谈到的大都只是自我表现论对抒情诗的意义。显然，从形式上看来，抒情诗只是诗人的感情和思想的表现。但实质上，在抒情诗中，如同在任何艺术创作中一样，社会价值不在于

---

[1] 《文学作品的内容和形式问题》，第三〇页。

诗人的自我表现，不在于他表现自己和表现自己处世态度的能力，而在于他反映生活中客观上具有重大意义的那些方面的能力。艺术家的个人处世态度只有在与客观的生活内容相符合时才能使人感到兴趣。

鲁宁捍卫自我表现论的观点，为艺术家的任意妄为打开大门。一切现代派美学都是建立在对个人的特殊性和“艺术家的自由”的崇拜之上。对现代派美学来说，现实是什么样的世界并不重要。它认为真理不可能存在，而对艺术来说，重要的只是艺术家的观点，他的“看法”，而不是客观事物。不管是超现实主义者约涅斯古的剧作，声名狼藉的卡夫卡的创作，以及在作品中表现艺术家自己并把自己想要看到的东西传达给观众的现代派的绘画，都是以这种见解为根据的。大概鲁宁也感到自己的观点站不住脚，打算用下面的议论来巩固它：脱离主观，客观就不可能在艺术中获得表现。那么，什么是主体呢？它是客观世界的一部分。他写道：“个人与社会的一致是我国绝大多数公民的特征。”因此，苏联的艺术家表现了自己，也就表现了客观事物。但这样的推论是经不起批评的。根据马克思列宁主义的反映论，客观世界的主观映像是由于客观世界作用于人而在人的意识中产生的。艺术中的主观和客观不是分离的，它们是一个统一的整体，却并不等同。当鲁宁谈到主客观的符合时，这只是证明他把客观现实了解成观念形态，解释成波格达诺夫的集体经验的精神了。他认为艺术创作表现的只是观念形态。在过去，人们曾经从列宁的反映论的立场把这类观点作为庸俗社会学而加以严厉的批判的。

主观因素在艺术中的作用的确是很大的，因此，马克思主义美学极力强调它。列宁的文学和艺术的党性原理正是对艺术创作这一方面的详尽分析。主体区别现实生活的这些和那些方面的能力，对艺术来说具有重大的意义。但是，创作的主观性这种艺术存在的方式，只有当它旨在弄清现实现象的本质联系时，只有当它的目的是揭示客观世界的丰富多采时，它对艺术创作成果才能产生良好的影响。全部问题在于，什么是目的：发现客观还是表现主观？艺术如果只局限于艺术家的“自我表现”，如果把他的“视象”和他的主观观点绝对化，那么，艺术就会不成其为艺术了。

真正的艺术家永远揭示生活中的新事物，说出新的发现，因为他

善于觉察变化着的现实中的新的方面，新的现象。新事物并不是普通的“新发现”，它首先是生活中有本质意义的新的方面。赫鲁晓夫在第三次作家代表大会上的讲话中号召作家更深入地去研究生活，更牢固地立足于现实生活进程之上。“苏联人民的事业是如此宏伟、如此壮丽，亲爱的朋友，你们即使作出了比曾经做过的工作多很多倍，仍然不足以显示苏联人民生活的伟大风貌、建设性的创造和丰富多采。”

我们的党并不限制创作自由，并再三号召创作出多种“好的和多样化的”艺术作品。但是，多样化是从生活中、而不是从艺术家的“自我表现”中产生的。

列宁的反映论是艺术中的现实主义的理论基础，是现实主义在人类社会中的具有永久意义的根据。自我表现论却是为艺术中的主观主义提供论据，为抽象主义和其他现代派的变形开辟道路。

不能认为主观唯心主义在我国美学中的这一切反应只有纯理论范围的意义。它们给苏联文化，给苏联艺术实践带来了重大危害，它们会妨碍艺术理论、音乐理论、文学理论工作中正确观点的发展，使研究者们不去解决生活和艺术的迫切任务，使美学变为一门远离生活的科学。

（陈韶廉　涂武生译自苏联《哲学问题》杂志，一九六一年，第五期）

美学中几个问题的论争

〔苏联〕И. 阿斯塔霍夫

《文学问题》杂志就美学问题而展开的讨论，不仅是迫切的、而且是非常有益的一件事。这场创造性的讨论的开展，将会日益产生良好的效果。但是，在讨论的过程中也暴露出了有碍美学思想发展的一些严重的缺点与错误。

我们的美学最欠缺的是什么呢？是缺乏一般的分析与研究的精神，尤其是批判地领会自己经验的精神。

这场讨论揭示了一个无可怀疑的事实，这就是在我们许多美学著作中，不是严肃地分析艺术的事实，而是多少有点成功地图解事先接受的刻板公式，不是具有真正的党性和方法论上的目的性，而是抱有对肤浅地理解的"时代要求"表示赞同的肤浅意图。所谓"依据（艺术的）事实"实际上竟是方法上随波逐流的表现。不切实际地阉割理论，理论同批评与艺术实践相脱节——照一个参加讨论者的说法，这是一个"方法论棍子"的两端。

一些美学家的著作因为"学院气地"脱离具体的材料，拙劣的抽象议论等而受到严厉的批评。另一些美学家的著作则不无理由地被人指责为"投机习气"，"烦琐的经院主义"，"以空谈代替方法论"，缺乏活跃的独立思想等。

为了免得自己遭到责备并企图以动人口吻介绍美学的情况，拉祖姆内依作了一次出人意料的自白，这个自白所揭示的他本人论著的缺点，比别人对他一切指责还要多些。

“我觉得，——他写道——迄今为止，我们共同的不幸是美学上的某种无原则性。我们一般地论述艺术，却没有表明自己个人的同情或反感。要知道不仅应该揭示关于艺术的真理，而且要热情地捍卫我们对事物的看法，而不怕主观的评价。也正是因为这种任务，我才在《伦理与审美》一书中努力反对出现在绘画、电影、戏剧之中的市侩气的、卑不足道的自然主义，为了使艺术家在创作中从伦理转到政治。”❶

总之，拉祖姆内依认为“无原则性”是美学家的共同不幸；无论如何，“无原则性”确是他的不幸。他的另一不幸大概是害怕“主观的评价”，缺乏独立性。

能不能像拉祖姆内依所说的那样，“揭示关于艺术的真理”，同时却不抱有美学上的同情与反感，即不善于热情地捍卫明确的美学原则呢？我们觉得是不可能的。

拉祖姆内依在《伦理与审美》说，他要反对市侩气的、卑不足道的自然主义，对此，我们应当回答说：如果“战斗者”不敢用自己的名称来称呼事物，不敢说出关于艺术中市侩倾向的实质及其所由以产生的原因的真相，这将是怎样的一场斗争啊？我们现在来看他在上述著作中所进行的这场“斗争”。他是以“形象的质量决定于它身上所概括的、个性的精神世界”❷ 这一说法为出发点的。这就是说作者认为对形象的质量起决定性影响的不是艺术家的技巧与才能，而是所描写的个性的精神品质。换句话说，形象的审美素质，在拉祖姆内依那里，是从真人、从反映的客体得来的。依照这种自然主义的逻辑，雅可夫·阿斯特罗夫诺夫的高度的审美素质，不应在肖洛霍夫的技巧、世界观和才能中寻求说明，而是要在他所反映的富农的精神世界中寻求说明了。但是，阿斯特罗夫诺夫的精神世界难道不是明显地表现为道德的完全堕落吗？很难想象，有比阿斯特罗夫诺夫更口是心非、更残酷（只消回忆一下他杀害自己的母亲这件事就够了）、更不道德的人了。拉祖姆内依想把形象的审美素质说成是取决于客体、真

---

❶ 《文学问题》，一九六〇年，第十二期，第一〇六页。

❷ 拉祖姆内依：《艺术中的伦理与审美》莫斯科，一九五九年，第三八页。

人的精神品质，对于这种企图，很难认为真的是同市侩的、卑不足道的自然主义作斗争。如果我们认为纳古里诺夫、鲁甚卡、达维多夫、舒卡尔等形象的审美素质只是依赖于被概括的他们每人的精神世界，——得出的结论就会像从阿斯特罗夫诺夫形象那里得出的一样。道德品质与审美素质是不相同的。

拉祖姆内依在其“研究著作”里所遵循的伦理的与审美的刻板公式使他不能看到众目共睹的道理：不管《被开垦的处女地》里的正面人物与反面人物的精神世界有所差异，以至于彼此截然相反，他们的形象反映的审美素质都是高度完美的。这说明了这里的问题不在于客体，而是在于艺术家的才能、技巧、思想立场与美学立场。无论我们怎样推崇被描写的客体的美，要点在于：创造卓越的作品是卓越的艺术家的手与脑。艺术中审美的实质，是不能机械地从客体引伸出来的。

由于把艺术中的道德品质与审美素质二者的关系简单化，拉祖姆内依断言：“……勇敢是美的，因此，它在鲜明的形象上的再现，对于形象的美发生重要的影响”（重点是我加的——阿斯塔霍夫，第三五页）。

实践以许多例子告诉我们：美的可以反映得不美，反之，客观上不美的却能反映得很美。

《伦理与审美》这个小册子对它所提出的问题作了答复吗？刚好相反，它弄胡涂了这些问题，给它们以不正确的、不切实际的解释。

在《车尔尼雪夫斯基的美学理论》一文中，普列汉诺夫正确地指出，美学最重要的任务之一是排除错误的、缺乏根据的美的概念。因为美学永远认为它要以确切地了解事实为基础的。

显然，讨论之所以能起有益作用是因为它区分了良苗与莠草，真理与臆造，方法论与空谈。

包列夫（请参阅《文学问题》，一九六一年，第二期）断言，在目前，审美科学的发展已达到这样的一个阶段——要从个别问题的研究转向问题的综合研究，转向广泛的美学观的探讨。

然而，包列夫错了，他认为在我们的著作家们写成的专题论著里

没有试图提出广泛的美学观，他认为专着的形式不可能探讨广泛的美学观。万斯洛夫的《艺术的内容与形式》，《美的问题》，斯托洛维奇的《现实中和艺术中的审美》，包列夫的《美学的基本范畴》，戈里登特里赫特的小册子《论从审美上掌握现实》等书，都旨在维护广泛的美学观，而且企图给它们以适当的论证。这里的专题研究与广泛美学观的探讨，不仅不互相矛盾，而且似乎是内在地相互联系的。我并非随便地把万斯洛夫、斯托洛维奇、包列夫、戈里登特里赫特的著作并列一起。这些作者虽然有重大的区别，却被某些共同的方法论原则联合在一起，由此出发，他们基本上是宣传同一的美学观的。

照这种美学观的维护者看来，凡是我们觉得是美的任何对象上，都透露出人的本质。任何现象的美，永远是充满崇高精神的美，而作为物质的东西的天然属性，则是无法理解的。现实中实物的审美内容是超出这些实物的天然品质的范围的，它像价值那样是社会的属性。在自然中是没有美的，天然物只有由于同人们活动发生关系之后才具有提供美感享受的能力。❶

主张诸如此类的观念，等于把事物本末倒置。如所周知，美学中唯物主义的传统是承认自然美的客观性，反之，唯心主义的传统则是否定自然美的。

仔细分析万斯洛夫、包列夫、斯托洛维奇、巴日特诺夫、戈里登特里赫特的哲学上的出发点，就可以得出结论说，这些出发点带有主观主义的性质。

包列夫断言，自然的属性只能借仪器如衡量、圆规等来确定，而审美的属性，如美的属性、悲与滑稽（包列夫的术语）的属性，却不能用仪器来确定。这里需要有高度修养的审美趣味。结果是，事物的审美属性不是自然的。包列夫没有任何的逻辑与道理就企图加给这些“非自然的”属性以客观的和社会的属性的意义。最最使他害怕的是确定审美的客观方法；要给审美下定义的他，所唯一承认的是审

❶ 包列夫在上举的论著里，谈到我们美学中他所认为主要的两种观点：“自然说的”（他认为这是形而上学的），“社会说的”（他认为是辩证的）——参阅该书第一〇一——一〇二页。

美趣味这一主观能力。

我国的书籍表明了，这里谈到的这种审美观，已经进入课本、参考书、小册子和专著了。这种审美观的维护者错误地认为它是真正科学的。

在《美学的方法和体系》一文中，包列夫肯定地说什么美学所蒙受的不幸在某种程度上是由方法上的原因引起的。他觉得，如果其他美学家能够重视对美学问题采取“综合方法”的全部意义，那么在这个领域内就不会有列别杰夫在《理论和实践》一文中严厉地数说过的那种混乱状况了。遗憾的是，包列夫没有考虑到，事情的实质不在于综合方法本身。沙库林对文学史问题也曾采取过综合方法，但他同马克思主义却很不合拍，引起了经常的错误。离开科学方法，综合的研究法是很少见效的。“不仅探讨的结果应当是合乎真理的，而且引向结果的途径也应当是合乎真理的。真理探讨本身应当是合乎真理的，合乎真理的探讨就是扩展了的真理，这种真理的各个分散环节最终都相互结合在一起。[1]

由于把综合的研究法绝对化，包列夫极其严肃地断言：“对美学问题缺乏综合的方法，常常使我们的研究者在解决具体问题时陷于谬误。例如我们认为特列莫夫、阿斯塔霍夫以及其他某些作者，如果在研究艺术的特殊对象时“瞄准”这个美学体系，考虑到该问题同美学范畴问题、同美、崇高、悲和滑稽等的本性问题相联系，那就不可能否定艺术的这个特殊对象了。反映在这些美学范畴的、世界上的审美的丰富内容，必然会引起研究者思考艺术特殊内容的客观基础，思考它的生活根源。而在特列莫夫的著作里可以马上得出结论说，艺术的特殊内容在现实本身中是没有任何的生活基础的（第九五——九六页）。

但是，这里整个观点，就象我们刚才谈过的那种审美观，同样是错误的。可怪的是，包列夫说，特列莫夫、阿斯塔霍夫及其他研究者否定艺术的特殊对象是由于他们缺乏综合研究法，在他看来，这种研究法在解决具体问题上是能产生神奇的效果的。综合研究法就是揭示

[1] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第一卷，一九五六年，第八页。

该问题同美学范畴问题、同特殊的艺术内容的客观基础之间的联系。多么惊人的天真啊！阿斯塔霍夫、特列莫夫及其他研究者之所以这么做，并不是因为他们不接受综合的研究法，而是因为他们根本否定包列夫所宣扬的、以承认艺术的特殊对象为基础的伪造的美学体系。至于"瞄准"，那可以直截了当地说，是没有什么意义的。"瞄准"那立足于虚构的基础之上的体系——即使不谈其害处，至少是完全无益的。

大家很清楚，特殊对象论（包列夫由此引伸出特殊的艺术内容），是包列夫从万斯洛夫抄袭而来的，而万斯洛夫则是从蒲罗夫抄袭而来。这种缺乏科学根据的理论在我国与国外都受到致命的批评。这种理论的拥护者日渐减少，因为它会使人在美学的一般问题与个别问题上作出错误的解答。现在我们来加以证明。

首先否定艺术有特殊对象的不是特列莫夫，也不是阿斯塔霍夫，而是别林斯基。他论证过，艺术与科学的广义的认识对象与反映对象是同一的东西，即现实。然而在艺术与科学中的形式与内容是各自不同的，特殊的。别林斯基不是从对象、而是从处理对象的方法引出形式与内容的特征。艺术对现实的现象进行艺术的加工，因而创造了形象和画面。而科学则与艺术不同，它以概念、以三段论法来反映现实的现象。依包列夫、万斯洛夫、蒲罗夫说来，审美特征在于反映的对象。而依别林斯基说来，则艺术的特征不能离开艺术反映而存在，造成这种特征的是艺术家，而不是实物本身。

谁从所谓特殊的对象引出艺术的审美本质，谁就必然会对形象特征、艺术家的技巧与世界观估计不足——这正是特殊对象论的拥护者所必须深思的。实际上，如果艺术的审美本质处于艺术之外，那么，形象、技巧和世界观问题还能有什么样的意义呢？要创造美好的作品，不必成为美好的作家，只要找到美的客体就够了——这就是我们所分析的这种理论的真谛。

波斯比洛夫在《论艺术本性》一书中责怪一种认为"科学与艺术，其内容相同，而差别只在于形式"（一七页）的理论。这种责备并不能引起人们的共鸣，因为这种理论并不存在。波斯比洛夫坚持"艺术本身的特殊对象论"，他说，"提到艺术正是有这种对象，提到

这种认识生活的特殊观点，并清楚地表述和说明这个问题，这是蒲罗夫的《艺术的审美本质》一书的无疑的价值和功绩。在这方面他的书的基本论点是应该加以全力支持的”（八九页）。

就这样，包列夫“全力支持”万斯洛夫的论点，而波斯比洛夫则“全力支持”万斯洛夫所抄袭的蒲罗夫的论点。

这种对本不存在的、仿佛是把艺术同科学混为一谈的理论的攻击，不禁令人想起留里柯夫在《马克思列宁主义美学原理》的书评中所表示的某些意见。他谈到在《美学问题》第三辑（一九六〇年）里，卡冈企图证明，别林斯基关于艺术和科学的任务的共同性的论点束缚了审美科学并有碍于对艺术特征的理解[1]。卡冈写道：“如果艺术和科学有的是同一的内容，而区别不过是科学借规律的形式来揭示它、而艺术则是以个别性的形式来表现，艺术就不可避免地只成为科学真理的图解与普及了。”

“真奇怪，——留里柯夫写道，——某些研究者是这么拘泥和死板地对待前代的思想家的论点，竟不理解这些论点的明白意义！依这位革命民主主义者的观点看来，最主要和有决定意义的是，科学也好，艺术也好，其研究和反映的渊源和对象都是客观的现实，而不是任何主观地创造的世界”。

“卡冈硬加给伟大批评家的，——留里科夫说，——不是关于科学任务和艺术任务的一致、而是二者相等同的想法，和对于形式与内容的幼稚看法。……当然，在施行这样的手术之后，随便对任何人都可以加以反驳了。但是这样的论争方法有多少科学性呢?”[2]

在我们看来，关于卡冈的话，也适用于包列夫、波斯比洛夫、万斯洛夫和蒲罗夫，他们在艺术特征问题上是站在相似的立场上的。然而应该附带说明，波斯比洛夫在他的书中，一方面“全力支持”蒲罗夫一书的基本论点，另一方面，由于不彻底性，却完全否定了它们。蒲罗夫虽然不成功，毕竟是企图证明艺术的审美本质的客观

---

[1] 留里柯夫谈到的卡冈的论文就是本辑中所收的《论研究艺术特征的途径》。——编者注。

[2] 《共产党人》，一九六〇年，第一八期，第六三页。

性的。

波斯比洛夫在做什么呢？不管看来多么奇怪，他竟否定那种认为可能有艺术的审美本质的想法。在他看来，既然有艺术的思想内容，那就没有、也不可能有艺术的审美本质。

首先，不禁令人发问：波斯比洛夫有什么根据单单把艺术的思想内容看作艺术的特点呢？难道思想性只是艺术所特有的吗？没有思想内容的社会意识形态是根本不存在的。

其次，波斯比洛夫有怎样的理由来怀疑艺术的审美本质呢？他大概没有考虑到，艺术的审美本质——这首先是通过艺术形象而表现的艺术内容。否定艺术的审美本质，实质上就是否定艺术的形式与内容，因为尽人皆知，离开形式与内容，艺术的审美本质就是不能存在的。

波斯比洛夫由于什么而怀疑艺术的审美本质呢？是由于对艺术的思想性和艺术性的模糊观念。波斯比洛夫认为思想性是艺术所特有的，而艺术性（“审美的方面”）则完全不是艺术所特有的。

马克思主义美学在评价艺术作品时是从承认思想性与艺术性、内容与形式的一致性出发的，然而并不把这种一致归结为等同。

谁要是否定艺术的审美本质，谁就必然把艺术特征归结为赤裸裸的观念形态，亦即会导向庸俗社会学历来所犯的错误。庸俗社会学所由以滋长的原因就是对艺术的审美特征估计不足，正像形式主义的根源往往是对内容估计过低，夸大形式的意义，其结果是使形式脱离内容，使二者对立，形成一种对形式的独特的崇拜。

波斯比洛夫受到庸俗社会学的影响，因而自觉或不自觉地复活了久已声名狼藉的“内在形式论”。这种理论在二十年代，格利戈里耶夫在其不无有点名气的论著《文艺作品的形式与内容》（莫斯科，一九二九年）里是大大加以鼓吹过的。

依波斯比洛夫的看法，“艺术蕴含有对生活直接的观念形态上的认识底‘内在形式’”（第一二九页）。

作为这种理论的公开拥护者，И·维诺格拉多夫曾这样地表达过它：存在有“艺术作品的外壳（？）或‘外在外式’，它就是‘语言叙述’，它的任务在于分毫不差地表现那表达内容的手段——

形象。”❶

提出“三段论”(外在形式,内在形式,内容)以服务于“直接的观念形态的认识”,波斯比洛夫陷入了与科学理论相矛盾的境地,大家知道,科学理论是把艺术认识看作以间接方式表现、加工、概括与个性化的过程的。

关于种类和体裁的一种新理论是幼稚和缺乏科学根据的例子。这种理论好像是艾里斯别格、季莫菲耶夫与波斯比洛夫所发现和制定的。

在季莫菲耶夫的《论文学原理基本概念的系统化》❷和艾里斯别格的《讽刺的原理的某些问题》❸两篇著作里说出了一种想法,认为讽刺是文学的一个种类。包列夫认为这种思想具有深远的理论影响,因为它不仅扩大了“传统的”文学种类(史诗、抒情诗、戏剧)的范围,而且改变了分类的原则、分类的基础。包列夫写道:“季莫菲耶夫和艾里斯别格之所以在还没有找到分类的理论根据时就把讽刺列为文学种类,决不是一件偶然的事情,而是反复多次探索讽刺在文学的概念、体裁、艺术创作的类型这一体系中所处的地位所得的结论。两位学者所以作出这种判断,正是由于讽刺没有地方容纳,它不能安置到任何另外一种分类中去。”❹

既然没有安置,那就必须加以安置。两位学者没有找到理论根据,于是就动手把讽刺列为文学种类。他们所以要这样作,因为他们再也不能忍受“没有地方容纳”讽刺的情况。包列夫认为这种解决不是出于偶然,而是长期探索讽刺在文学概念体系中的地位的结论。长期“探索”,没有找到要找的理论根据,于是,在感到失望之余,把讽刺宣布为新的文学种类。这是偶然的事情吗?当然不是啦。难道两位学者能够拿偶然的事情去冒充科学发现么?要知道这里明明说的

---

❶ 维诺格拉多夫:《文学作品的内容和形式问题》,莫斯科,一九五八年,第一八五页。

❷ 《文学教学》,一九五五年,第二期。

❸ 《文学原理诸问题》,莫斯科,一九五八年。

❹ 同上,第一〇五页。

是“发现”呢。

文学种类究竟是什么呢？包列夫断言，戏剧、史诗和抒情诗，作为文学种类，“是适合于某些艺术内容的固定了的、硬化的艺术形式……”“形式以本身的要求，以本身的强制决定艺术内容的区别”。❶

这里一切都被本末倒置了。形式决定内容，而种类是死板的、僵化的形式，——这究竟从何而来呢？这样来理解文学的种类，恐怕连那两位学者（包列夫认为他们的想法具有深远的影响）也不会同意的。

文学种类的旧有的古典的理解总起来说是：种类是活的、在历史上发展着的艺术形式，这种形式具有相对稳定而决非固定化的绝对的界限，它是由所有相似的样式或体裁组成的。

古希腊人主要以长篇史诗作为古典的史诗。在较后的时代里，当古典史诗再也不能创作的时候，出现了长篇小说（别林斯基称为当代的长篇史诗）、叙事诗、中篇小说、短篇小说、故事、特写、小品文、寓言、笑话。形成史诗艺术或者叙事艺术（像人们现在所说的一样）的上述各种体裁，是不能叫作“死板的、僵化的”体裁的。这都是活的形式，是永远在运动、永远在发展的形式，具有或多或少稳定性的艺术结构。任何东西，如果它停滞、僵化，那就既不能存在、也不能发展，相反地，所有现代的叙事体裁都处于运动和发展中。

包列夫拒绝旧有的古典的文学种类的划分法，又不顾找不到新分类的理论根据的季莫菲耶夫和艾里斯别格如何难堪，提出这样一个问题：什么才可以作为分类的根据呢？他接着回答道：“显然就是史诗、抒情诗、戏剧、讽刺所由以产生的那个共同的东西。这个共同的东西是生活本身的客观的审美因素与符合这些因素的艺术对现实的审美关系的各种类型。”❷

试问，在解决种类的区别问题的时候，为什么要把对于种类来说

❶ 《文学问题》，一九六一年，第二期，第一〇六页。

❷ 同上，第一〇五页。

是共同的东西作为根据而提出来呢？这是第一。第二，什么是“生活本身的客观审美因素”呢？种类的区别问题难道可以拿含糊的“生活的审美因素”所包括的那个共同的东西来解释吗？无论包列夫怎样努力去填补新种类论的大空白点，事实上，除了造成新的混乱与疑难，不能有别的什么结果。

主张把艺术形式分成两类的波斯比洛夫的种类论的情况也好不了多少。波斯比洛夫认为艺术反映的对象是这种分类的基础。按照他的意见，这种对象有两种：（一）人的客观的、物质的、可以从外部感知的生活；（二）人的主观的、精神的生活。波斯比洛夫称反映客观存在的生活的艺术为造型艺术，把绘画、雕刻、舞蹈哑剧、史诗和戏剧归入这一类。而称其余反映人的主观生活的艺术为“表现的”艺术，把音乐、舞蹈、建筑和抒情诗归入这一类。

假如相信波斯比洛夫的话，那么建筑就和抒情诗同样能够反映人的主观生活了。不过，对不起，读者要问，根据什么而把音乐、建筑、舞蹈、抒情诗并列一起呢？对于这个自然而然的问题，应该回答道：“人们不是凭白无故地说，建筑是‘凝固的音乐’；‘音乐’这个词本身产生于乐器的名称也不是凭白无故的；音乐和舞蹈的音调与节奏的结构中有那么多共同的东西同样不是凭白无故的。而同样的（？）类似也存在于史诗、戏剧、舞蹈哑剧、绘画、雕刻之间……”[1]

这就叫作新的艺术分类的科学根据！作者听人说过，建筑是凝固的音乐，于是马上就决定把它们在自己的“新”分类中并列在一起。难道这一切还必须加以认真考虑吗？哼，除去这些老生常谈之外，《论艺术的本性》一书到底为我们提供了什么呢？可叹的是，什么也没有！

当你在波斯比洛夫的文章里读到：“人们早巳推翻了黑格尔的戏剧是史诗与抒别诗的综合的定义”[2]，就会情不自禁地思忖道：在黑格尔的著作中，不仅有必须否定的东西，而且有能够并需要从马克思主义的立场来接受的东西。假如有人给您提供一种既不否定、又不接

---

[1] 波斯比洛夫：《论艺术的本性》，莫斯科，一九六〇年，第一三四页。

[2] 同上，第一三五页。

受什么的理论，请问您预备怎么办呢？要知道谁也不能认真地接受这种思想：即我所住的房子，作为一座建筑物，会反映居住者或它的建筑者的主观世界！其次，为什么应该把譬如象玛组卡舞、果帕克舞、摩尔达维亚舞或者喀马林舞一类的舞蹈和华西里·布拉仁内依大寺或者列宁图书馆的建筑同样看待呢？波斯比洛夫的这本小册子对于诸如此类的问题一个也没有回答。

现在让我们来看一看艾里斯别格的《讽刺的原理的某些问题》。这篇著作里有许多有趣的引证是我很愿意赞同的。然而，在同意某些引证的时候，却很难同意对这些引证的解释。我们认为它是武断的，因此是经不起批评的。我们还是来看事实吧。

艾里斯别格写道："我们在别林斯基的著作中找到直接的指示，他说应该把讽刺看成特殊的文学种类。伟大的批评家在《答〈莫斯科人〉》中指出：'……我国第一位世俗的作家就是讽刺作家，由于他这种良好的开端，讽刺才经常和其他文学种类一起流行开来。歌颂俄罗斯的壮伟的抒情诗人杰尔查文同时也是一位讽刺作家，他的《费丽察》颂，他的《权贵》都属于他那些最好的和最独创的作品之列。'"❶

艾里斯别格认为，别林斯基的见解是"对于讽刺是文学种类的权威的认可"。其他的"权威的承认"可再也没有。艾里斯别格的全部理论（按照这种理论，应该把讽刺看成特殊的文学种类）都基于这个唯一的可以说是"顺便"提到的一句话。艾里斯别格提供了有利于这种理论的什么证据没有呢？什么也没有。他只是说过，作为独立的一个种类，讽刺在每一个体裁里都显示出它和其他文学种类相近的特点。这种看法显然不是论据，它缺乏具体的内容。

假如艾里斯别格把从《答〈莫斯科人〉里摘来的那段引文较为仔细地分析一下，他就不会作出那么深远的理论性结论来了，因为这里所说的事实完全推翻了他的理论结构。

事实上，别林斯基在谈到讽刺经常"和其他文学种类"一起流行开来时，立刻就指出杰尔查文的抒情作品（《费丽察》颂）和讽刺

❶ 《文学原理诸问题》，第二九五页。

作品（《权贵》）的名字。他为什么引用这两个例子呢？是为了说明这两部作品——抒情的和讽刺的，作者对描写对象所采取的态度虽然不同——却都属于叫作颂的同一体裁。

讽刺并不像艾里斯别格所认为的那样是一个种类，它是对于被描写的现实现象的思想－美学态度的一种特殊形式。不可能有一种艺术种类是不能划分为种类内部的几种体裁形式的。其实，无论从哪一种观点看来，讽刺都不是艺术的特殊种类，它并没有特殊的、只有作为种类的它才具有的某些体裁，正因如此，它才同样成功地出现在史诗、抒情诗和戏剧艺术的各种体裁里。

艾里斯别格满意地指出，“把讽刺作为文学种类这个观念开始在我国文学原理中逐渐生根”，他说，季莫菲耶夫首先在我国学术界“为这一非常困难而混乱的问题的重要方面”提供了“明确的，尽管仍旧是非常笼统的、草率论证的解答”。[1]

十分遗憾的是，讽刺作品领域的内行和专家却最最引起讽刺问题的混乱。刚才摘引的那句话并没有摆脱混乱和矛盾，读者会从这句话里看出，季莫菲耶夫给问题所提供的解答首先是明确的，其次是笼统的，即过于一般化的、不确切的，因而是不明确的。

艾里斯别格的动人的声明说：“因此，我们应该把讽刺既看成描写现实的特殊艺术原则，又看成文学的种类”。[2]对此必须回答道：不许在终审法院中以“非常笼统的”、“草率论证的解答”来冒充真理。科学需要的是研究、证明和论据，不需要仓卒的、没有为事实所检验和肯定的假设。

在结尾，我想简单地回答一下决定美学讨论的基本任务的某些问题。

我看，许多美学著作之所以脱离我国社会的迫切重大的需要，脱离艺术实践，其根源在于低估了马克思列宁主义方法论的意义，在于对这种方法论的意义了解不够，同样又在于对文学和艺术的具体领域的无知。

烦琐议论，恶劣的抽象推理，故意复杂化的伪装科学的叙述形

[1][2] 《文学原理诸问题》，第二九七页。

式，在任何知识领域中反常的自命不凡、陶醉于已经取得的成就的习气，——这就是脱离生活，脱离艺术实践的缺点。假如批评和自我批评、交换意见、争辩和讨论在我国美学界为数不多的人才的工作中成为必要而经常的伴侣，那么这一切就不可能存在了。

最后：美学界应该有自己的园地——自己的杂志。

（黄荧译自苏联《文学问题》杂志，一九六一年，第一一期）

艺术形象内容的特征*

〔苏联〕A. 特列莫夫

一

最近对这个问题提出了不少正确的、有价值的论点。

大多数作者认为，艺术形象是富有内容的。它反映了生活的一切方面。艺术形象所包含的概括愈深刻、愈充分，它所起的社会改造作用也就愈大。

把形象的内容看作客观现实在艺术家意识和作品中的反映，这种定义在苏联美学界几乎是全都赞同的。它符合列宁的反映论的根本原则。的确，艺术形象的内容和概念的内容一样，是客观世界的主观映像，是在艺术家的意识中改造过的对象。

可惜的是，在对艺术形象的理解方面也出现了一些不正确的倾向，这些倾向也表现为对形象内容的估计不足或解释错误，有时甚至有庸俗化地忽视艺术形象内容的现象。不过，近几年来，这样的“事故”自然是罕有了。比较常见的不是公开的忽视，而是错误地解释艺术形象，但这归根到底也会造成同样的忽视。

另外有一些作者虽坚决声明艺术的内容具有特殊性（这里正是他们的巨大优点所在!）但在具体阐明问题本质时，却倾向于主观主义，这样或那样地把内容归结为人的本质。他们常常谈论艺术的内容，但却避免谈论艺术形象的丰富内容与内容特点。这当然不是偶然

* 本文原有导言部份，介绍苏联几位美学家在美学问题上的一些论争，因与下文没有多大关系，此处从略。——译者注。

的，其所以如此，一方面由于混淆了艺术对象与艺术形象，另一方面由于把艺术形象仅仅解释为思想之具体可感的外壳，解释为艺术的形式因素。然而，如果说形象只是形式因素，那么推论的逻辑必然引出结论说，应该在艺术形象之外去寻找艺术内容的特点，也就是——我们还可以补充说——在艺术之外去寻找艺术内容的特点。

关于艺术形象的内容，有一种十分流行、“受传统重视”而且为许多哲学家同意的概念，它是以“内容即思想”这个公式表示出来的。同时，有些人说，艺术的特点仅仅存在于形式，而这种形式就是艺术形象。

对内容的这种看法，在库布赖诺夫的《文学和艺术的认识论本质》一书中表现得十分明确，他说：“艺术的内容是社会和政治的思想。”[1] 作者坚决反对“形象思维”、“艺术思想”这些概念。我们在索罗金的教学法著作《中学里的文学作品分析》[2] 中看到了与此近似的对内容的理解。

上述著作以及其他许多著作的作者似乎没有觉察到他们是把各个不同方面的范畴相提并论了。如果我们把艺术与科学相比较，想强调指出艺术作为认识形式之一的特殊性时，我们把形象看作形式是完全正确的。但是当我们研究艺术的内部规律、亦即艺术形象本身的内部规律时，我们却没有理由把形象看作形式。在这种情况下，必须把形象看作它的内容与它的形式的统一。

前面提到的定义的缺点首先在于其中没有估计到艺术形象内容的特性。实际上“内容即思想”这个公式，对艺术与对任何别的认识形式（例如科学）都同样适用。难道某种数学理论、经济学概念、历史论文的内容就不是思想而是什么别的，例如是什么实际的物体与事件本身吗？当然不是！人人都明白，任何一种认识行为（无论是数学或物理学的结论也好，社会发展规律也好，某些物质的反应式也好）都是客观现实在人的意识中的反映，是客观世界的主观映像，

[1] 库布赖诺夫：《文学和艺术的认识论本质》，里沃夫大学出版社，一九五八年，第一八八页。

[2] 索罗金：《中学里的文学作品分析》，莫斯科，国立教育出版社，一九五五年。

亦即思想（广义的），即思维的表现。

因此，当我们说思想即艺术形象的内容时，我们表达了无可辩驳的真理，但是我们在阐明艺术内容的特点方面却还没有向前迈进一步。把艺术的一切特点都归之于艺术形式的范围之中，艺术的审美内容、审美本质的问题就将变得荒诞不经了。在这种情况下，艺术中内容对形式究竟怎样起主导作用，以及为什么有必要在艺术上经常采用一些特殊的手段，就难以理解了。

为了把对艺术形象内容的这种看法的积极方面和消极方面提得更为具体一些，我们不妨稍为详细地谈谈 И. 维诺格拉多夫的《文学作品的内容和形式问题》[1] 一书。该书作者根据传统的观点（作者本人在该书开头就这样承认）探讨下列“思想内容的因素”：对生活的“说明”、对现实现象的“判断”、“作品的思想的动情力[2]或主要思想”、“思想内容的富于感情性”。对于把思想内容的完整概念分割得这样零碎是否合理，当然可以有不同的看法，但是大概谁也不会怀疑，对生活的说明与评价是属于艺术作品的内容的。当然，当维诺格拉多夫认为，艺术形象的内容并非客观现实的生活本身，而是根据作者世界观改造过的生活，反映出来的生活，或者生活的反映，这无疑是正确的。

但是，评论家安托波尔斯基对问题的这一正确提法进行猛烈抨击

---

[1] 维诺格拉多夫：《文学作品的内容和形式问题》，莫斯科，莫斯科大学出版社，一九五八年。

[2] 动情力：俄文为 пафос，德文为 Pathos，均源自希腊文 παθοζ。希腊文 παθοζ 的涵义很丰富，有遭遇或苦难，状况或事件、情感或热情等。我们现在文艺学和美学使用这个词，主要与其中的一个涵义——“情感或热情”有关。然而，这个涵义，也已具有新的内容。黑格尔在其《美学》里说，他选用这个词来说明一种“不是本身独立出现、而是活跃在人心中、使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量”（见中译本，第一卷，第二八七页）。据《黑格尔用语辞典》，Pathos 是一种普遍的力量，此力量不只是独立地出现，而且同样活动在人的心坎中。Pathos 不是激情，而是在心情中自身合乎道义的力量、合理性和自由意志的一个主要内容。我们认为，俄国革命民主主义者的美学中所使用的 пафос，大约与黑格尔的用语有关。正如黑格尔指出，这个词非常难译。我国通常把俄文 пафос 译为“激情”，但易于与一般的热情相混同，而这个词是含有“较高尚较普遍的意义的”（黑格尔）。黑格尔的《美学》的中译本把 Pathos 译为“情致”，也不够明确。据苏联科学院语言研究所编的《俄语辞典》，пафос 可译为“令人奋发的崇高思想”但嫌字句太长。因此，我们在未有恰当的译法以前，暂时译为“动情力”。——编者注。

（《哲学问题》，一九五八年，第七期），是毫无根据的。如果说维诺格拉多夫的著作有缺点，那么完全不是安托波尔斯基所说的那些。这本书的主要缺点是在作者涉及艺术形象的内容的特点问题时暴露出来的。的确，作者提到艺术中的思想不等于概念，他并且运用了“富于感情的思想”这个术语。但他对这一论点的含义揭示得很不充分。主要问题正好是，维诺格拉多夫把思想看作内容，把形象只看作形式，从而不可能解决艺术形象的内容的特性问题。关于这点，他不止一次地清楚地说：“因此，思想是形象的内容，形象则是形式……”（第二〇四页）；“形象是……思想表现的形式”（第一七三页）；“形象是生活的具体的完整的再现，它不仅对于现实而言，而首先对于现实的有意识的反映而言，是作为一种形式而出现的”（第二〇九页）。由此可见，“有意识的反映”（内容）还不包含任何特性。作为艺术特点的形象性，仅仅说明形式的特点，正如作者让人理解的那样，也决定整个艺术的特殊性。在探讨“对现实的说明”、“判断”、“动情力”的时候，作者并没有强调指出，艺术家不是直接地、而是通过包含有审美评价的一系列形象来作说明和判断的。因此，维诺格拉多夫的著作很少有助于阐明艺术形象内容的特点。这又自然会导致对整个艺术特点的不正确的理解。

二

革命民主主义的美学的经典作家的理论遗产对探讨艺术形象的内容特点这一问题具有重大的意义。在别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫看来，毫无疑问，艺术形象是富有思想内容的。的确，他们有时也表达了这样的观点：“从内容方面来看，艺术作品和哲学论文是一样的。”[1] 这里谈的是，科学著作也好，艺术作品也好，都以思想为其内容。

但是，正就是革命民主主义者，毕竟很集中地表述了这样一种想法（虽然它没有得到发挥）：艺术形象的内容，作为保留着天然事物的全部清新迷人的东西的特殊的一种思想，是有其特殊性的。在这

[1] 《别林斯基全集》，第六卷，第五九一页。

里，首先得回忆一下关于动情力的见解。

的确，早在黑格尔的《美学》里，我们已经见到关于艺术作品的动情力的论述："动情力构成艺术的真正中心与真正世界；这种动情力的体现在艺术作品中与在观众对艺术的欣赏中都是主要的。因为动情力触动了在任何人的心中找到回声的一条弦索。"❶ 但是黑格尔不仅没有发挥自己对动情力的见解，而且连较为详细的解释也没有做到。

别林斯基在自己活动的晚年已经在唯物主义的基础上非常有力地提出这个论点。他不仅作出结论说，在动情力中表现了内容和形式的有机统一，也不仅强调指出艺术批评的任务在于确定作家的创作或者个别作品的动情力，而且具体地揭示了"动情力"的概念，说"动情力"是艺术特征的表现，这种表现在原则上有别于科学认识。动情力，或者诗意的思想，具有完整性、可见性，独一无二的个别性与热情洋溢的力量。别林斯基写道："艺术本身不容许抽象的哲学思想，更不容许抽象论理的思想，它只容许诗意的思想；而诗意的思想——这不是三段论法，不是教条，不是定理，而是活生生的热情，这就是动情力……"❷ 他接着说："在动情力中，诗人爱思想，就像爱那美的、活生生的人，他热情地深刻体验思想，——他不是用理智、理性、感觉和心灵的某一种能力去洞察它，而是用全部完整的精神生活去洞察它，——因此，思想在他的作品中不是抽象的见解，不是死板的形式，而是活生生的创造，在这种创造中……没有思想和形式的界限，二者乃是一个完整而统一的有机的创造。"❸

车尔尼雪夫斯基继别林斯基之后也曾经论述过作为艺术形象的特点的"富有诗意的动情力"。例如他写道："诗歌要求把思想体现在事件、情景、精神状况以及心理生活、社会生活、物质生活与精神生活的任何事实之中。"而如果"思想仍然是抽象的见解，因而仍然是冷冰冰的、不明确的、与艺术动情力格格不入的东西……"❹ 那么，

❶ 参阅黑格尔：《美学》，人民文学出版社，第一卷，一九五九年，第二八九页。
❷❸ 《别林斯基全集》，第七卷，第三一二页。
❹ 《车尔尼雪夫斯基全集》，第四卷，第五三八页。

这种思想是在诗歌领域之外的。

可惜的是不管别林斯基还是车尔尼雪夫斯基关于艺术动情力的有益的见解，都没有发挥尽致，没有形成严整的观点体系。

应该指出，许多杰出的艺术家对艺术内容的特性是明显觉察到的。陀思妥耶夫斯基曾经谈到“思想兼感情”。阿·托尔斯泰谈到“创作思想”时，把它当作“统一的整体”，当作“创作想象力的铸造物”。在费定的《作家·艺术·时代》一书中，可以看到这样的话：“对我来说，我的视象便是内容……思想、感受、情绪的激昂和颓丧，这一切的结晶也就是内容。”

在大多数的现代美学著述中，愈来愈多的人认为，艺术形象就在内容方面也具有独特性。德米特利耶夫在一九五六年八月十五日的《苏联文化报》上发表的论文中说，“艺术思想”，“本质上就是审美的思想”，是艺术作品的内容。在不久以前出版的叶果洛夫的专题论著《艺术和社会生活》中也不仅谈到艺术形式的独特性，而且谈到艺术内容的独特性。

形象的内容的特征这一问题需要全面地、详尽地加以探讨。它具有许多重要的方面。尤其具有重大意义的是艺术中的个性与个性化的问题。艺术特征问题的这个部分虽然不能把整个问题包罗无遗，但却是最重要的问题之一。

三

个性的描写、个性化，是艺术最重要的特征。如果说，没有概括，就只有没有灵魂的物体外壳，而不是物体的本质的话，那么，没有个性化，就只有抽象的思想，例行的公式。

高尔基说，当人们忘记了作者，看到和听到的只是作者所表现的人物，这里艺术便产生了。形象的这种“物理上的可感触性”是由描写的高度具体化与个性化达到的。反动的资产阶级艺术的各种流派在原则上拒绝典型化，常常同时把现象的具体的、个别的特点消融于抽象观念之中，这绝不是偶然的。在现代资产阶级的艺术中流行着所谓“抽象”艺术的各种形式，其主要性质是完全脱离一切具体的生活内容，使个别完全融化于一般之中。

完美的形象能够离开自己的创造者独立地生活在活人的中间。人们把它们和周围的人物相比，把它们和现实的人等同看待；热烈地维护它们或是仇视它们。

只有借助鲜明个性化的形象才获得这种力量，它能够在人们心中点燃起热烈的爱和恨。

但是对于艺术形象的个性与个性化的问题在我们的学术界里研究得还很不充分。在对这个问题的理解中存在着不少空白点，存在着不确切的、甚至相互矛盾的解释。

这里我想谈谈柯日诺夫的很有意思的论文《艺术创作是“形象思维”》（《文学问题》，一九五九年，第一〇期）。如果说维诺格拉多夫实际离开了审美观念的特点问题，那么柯日诺夫坚决强调的则是旧的、但丝毫也没有失却自己的意义与正确性的论点：“艺术是形象思维”。他认为艺术思维的特性不仅表现在艺术形象的形式上，而是首先表现在它的内容上。柯日诺夫明确地说：“艺术思想不是形式而是内容。”——这点是不容有异议的。作者说，作为艺术作品内容的思想是一种特殊的思想，这是完全正确的。柯日诺夫特别重视个别性与个性的重要作用，当然这不仅是正确的，而且也是很重要的。

但是在阐明艺术形象的内容的特征究竟何在的时候，据我看，作者犯了两个错误。

第一个错误是：作者把个别性解释为诸个性的典型，这种论断完全取消了“个别性”这一概念的真正实质。

如果一组形象属于一种“某些个性的典型”，那么它们显然具有类似的特点。既然人们谈的是诸个性的典型，那么他们所指的显然也就是这些类似的“个别的”特点。往下不是很清楚地可以看出这里不能自圆其说吗？如果这些“个别的”特点在一系列的形象中重复出现（而构成“个性的典型”），那么它们实际上已经不是个别的（即独一无二的）特点，而是一组形象所共同的、重复的特点了。实际情况正是如此。在彼此接近的典型形象中重复出现的不是个人的某些品质的总和（即该形象的特性），而正是它们全体所固有的共同的特点。例如在杜勃罗留波夫对奥勃洛莫夫的形象与“奥勃洛莫夫性

格”的出色的分析中，这点极为明显。个别性正因为它是唯一的、独一无二的，所以才是个别性。在一个术语里集合了互相排斥的两种概念，这不是创造术语的好办法。

科学不研究个别现象，它抛开事物的个别的特点而揭示并综合它们共同的涵义与发展规律。不过，艺术也不限于描写个性。

毋庸赘言，如果把艺术的内容归结为表现个性，则广阔自然界的艺术表现便落在“艺术限界以外”了，因为动物、植物或矿物并不具有“个性”。落在“限界以外”的还有独特地反映社会生活的那些方法，例如譬喻、象征、离奇夸张等。何况就在创造典型环境中的典型性格的时候，也不单单是记录下人的个性与社会的个别事件。这里艺术的使命是表现许多现象所共同的、重大的生活特点，表现规律性的本质。艺术家通过个性，通过个性的表现来描写范围广阔得多的事实，归根到底就是描写整个世界。因此，艺术作品所描写的每个个性之所以使我们感兴趣，并不因为这个个性是举世无双，而是因为它是具有特性的现象，因为它是体现共同规律的许多个别的独一无二的现象之一，因为它是活的人，通过他，我们认识到的不仅是共同性这样那样的个别表现，而且是这种共同性本身——阶级、民族、人类。

革命者和作家福克斯在其著名的《小说与人民》一书中十分正确地说：“一个小说家，当他对整个生活还没有这种固定的看法时，他便不能描写个人命运的故事。他必须懂得，在他的作品中的最后结局怎样从他的人物性格的个性冲突中产生，另一方面他还必须懂得，使每个个性变成他或她那个样子的各式各样的生活条件是怎样的。”❶

这里不可能详细论述艺术概括问题。我只想一方面请大家注意，形象中的概括性同个别性是不可分割、互相渗透的；另一方面要强调指出，艺术的特点乃是力求在个别中、通过个别以体现这种同一性。因此，我们在全面而具体地探讨艺术中的个性的时候，不应该在任何程度上贬低概括的意义，因为概括使我们能通过艺术形象的媒介不仅认识这些或那些个性，认识共同性的这些或那些个性表现，而且认识到现象的本质本身、生活的辩证发展的基本规律本身。

❶ 参阅《小说与人民》，作家出版社，一九五七年，第二〇页。

四

柯日诺夫的另一个错误是：在他的论文里抹煞了必然性与偶然性之间的本质差别。他力图把个别性说成是“诸个性的典型”（亦即某种共同的事物），这样，自然会歪曲必然性（共同性）与偶然性（个别性）之间的真正关系。

在现实生活中必然性与偶然性总是处在一起的，必然性通过个别的形式而表现。在丰富多姿的自然和社会现象中，也有不少现象不是由于发展规律必然地发生的，它们可能存在，也可能不存在，它们可能正是在这个时候这样发生，或者在另外的时候、通过另一种样子、以另一种强度发生等。在理论与实践方面否认客观偶然性的存在是大错特错的。如果否认偶然性的存在，就不能辨别生活中本质现象与非本质现象、必然现象与偶然现象，这样一来，我们便不可能正确地鉴定和认识艺术作品的主要的东西与次要的东西了。

上述论文的作者似乎承认在现实生活中“个性的内容”是以“一定程度上偶然的、唯一的形式”表现出来的。但是根据他的见解，艺术的领域却是对偶然性紧闭着大门的。他说：“在真正完美的艺术作品中没有、也不可能有‘偶然的’因素，因为主人公的行为或意识的任何细微差异、甚至他的外貌细节都是本质的”（一九三页）。作者并且还用下列的话来证实自己的看法：在艺术中“任何的细节都表现本质的内容”（一九三页）；“每个细节都是表现思想的规律性的、唯一可能的形式”（一〇九页）。

在这种情况下，艺术形象岂不像一张严格地划上格线、一部分一部分地编上号码的图纸了吗？

为了弄清这个问题，让我们看看柯日诺夫所分析的莱奋生的形象罢！这位批评家很出色地指出，这部作品的主人公的一双眼睛对于正确理解法捷耶夫的全部小说和莱奋生的形象起着如何本质的作用。作者竟由此进一步作出结论说，形象的一切细节都是本质的。但是，如众周知，首先，眼睛乃是“心灵之窗”，因此不能把它同“任何细节”等量齐观。黑格尔早就说过，“心灵集中表现在眼睛上，它不仅借助眼睛来观看，而且可以从眼睛里观看出来。”其次，例如眼睛的

颜色并不像眼睛的表情那样具有重大的意义，这不是很显然吗？莱奋生的眼睛是深蓝色的。它们如果是灰色的或是深褐色的又怎样呢？而莱奋生形象的许多其他细节以及他的外貌特点难道也是同样合乎规律，同样是本质的吗？就以红头发为例罢，这里有什么“本质的”和“合乎规律的”呢？或者说，莱奋生的胡子不是短短的楔形的而是长楔形的罢，在这样的事实中又表现了怎样特殊的规律性呢？说到这里，不禁令人想起了另一个作者的一篇论文，这位作者竟企图证实：伊里亚·阿尔达莫诺夫，胳臂长，手上长满汗毛，和他的剥削者的本性相符合；甚至还有一个著名的女诗人在讨论会上发言论及典型时，她竟十分严肃地断言：蓬乱的头发是三十年代的青年的典型特点，而头发梳得整整齐齐则代表现代青年的本质的内容。或是举另一个例子：为什么当达维多夫来到格内米雅其村时，迎接他的是七个哥萨克而不是四个呢？为什么达维多夫是中等身材而不是高身材呢？为什么他豁了一个牙齿而不是两个呢？要在这里寻找“铁一般的规律”，那无论找多少遍，我们也无法找到，因为在诸如此类的一切场合中，恰像在其他千千万万的场合中一样，我们接触到的正是形象的偶然因素。

为什么表现在作品中的正是这些细节而不是其他细节呢？因为作家是这样看到并想象这个场面、这个人物的，因为正是这样，而不是别的样子。对于艺术家来说，这样的理由是相当重要的，因而无需再寻找其他理由了。

那么，上述的细节是否需要的呢？当然是需要的；艺术家看到了它们，因而加以描写。如果他不这样作，便破坏了形象的完整性，描写的立体性，生活的真实性，以至降低了引起读者直接从感性上领会形象的那种品质。

富有表达力的细节对艺术的个性化的作用是巨大的。恩格斯并非偶然地在谈到典型环境中典型性格的描写时，也谈到细节的真实性。这个论点完全由艺术实践的经验所证实了。例如，果戈理曾经说：“……当我在头脑中孕育着这个性格的一切重大特点时，我同时围绕着他收集一切破烂东西直到最小的别针……收集无数的琐事和细节，这一切能说明所描写的人物确实在世上活过……”

车尔尼雪夫斯基在论文《现代美学概念批判》中写道："美是思想在一个个体上的表现，因此偶然性是美的必要属性。"❶ 从这种偶然性的概念出发，车尔尼雪夫斯基说："……批评家如果坚决地想证实每个细节在果戈理所描写的地方恰好是绝对必要的，那么他便太过分了，用一句学术上的用语来说，因为他完全忽略了'在艺术中必然性是体现于偶然的形式中的……'总之，这位批评家所看到的那种必然性在《死魂灵》的无足轻重的细节中是不存在的，正像它一般地也不存在于其他艺术作品中一样。"❷

偶然性是必然性的表现形式，因此，既不能从门户、也不能从窗口把它赶出艺术之外。我们要继车尔尼雪夫斯基之后向偶然性的压制者提出质问："为什么火鸡偏在科罗皤契加的窗前咯咯啼叫，而不在梭巴开维支或者罗士特来夫的窗前，也不在市镇旅馆的窗前呢?"❸

而且，细节在作家创作中的作用与功能不是千篇一律而是多种多样的。有些细节是具有极其巨大的内容的。巴乌斯托夫斯基说："我不禁想起了一个朴实的妇人，她一辈子反戴着头巾，为的使它不让太阳晒褪颜色。因此，在头巾色泽鲜艳的时候，她也从没有正面朝外戴过它。

"这个细节表现的不仅是吝啬，而且是更为复杂的某种东西，表现的是幻想一点小小快乐的穷人的悲剧，这个人所以吝啬也正是由于他这个可怜的幻想。"❶ 这个细节包含着重要的思想和涵义。

但是决非每个场合都可以这样说。而且如果有人在每个细节中寻找作者的明确的思想观点的反映，那他甚至是荒唐的。有些细节可能是形象的附加的特点，在某种程度上加速或延缓情节的开展，在某种程度上促进主人公的性格与关系重大的行为的变化，但是这些细节却不能表现、也不能决定主人公的根本的品质与转变。在艺术作品中还

❶ 《车尔尼雪夫斯基哲学论文选》，苏联国立政治书籍出版社，第一卷，一九五〇年，第二二〇页。

❷ 《车尔尼雪夫斯基全集》，苏联国立政治书籍出版社，第三卷，一九四七年，第一一八页——一一九页。

❸ 同上，第一一九页。

❶ 《论创作劳动》，苏联作家出版社，莫斯科，一九五五年，第一六八页。

可能遇到一些细节，其中很少有什么共同性与规律性。但是如前所述，它们对艺术家也是需要的。

艺术家以生活原有的形式来反映丰富多采的、充实的生活时，他不仅因此反映了生活的规律性，而且也反映共同性的偶然表现。

把偶然性看作是某种不必要的东西，力图使形象摆脱一切偶然性，而认为形象只是“纯粹的”、本质的特性与表现，必至于剥夺了形象的生命力，使它变成了呆板的公式。无论学者还是艺术家都力图在表面的个别的现象之外认识到内在的东西，但是作家与学者不同，他也不放过个别的现象。在典型化过程中，作家为了一定目的，为了创造艺术形象而聚集材料并领会其意义。因此他从生活印象的洪流中不仅选取共同的现象，而且选取个别的现象，选取外部的细节和特点。艺术思维和作为共同性和个别性的有机融合的艺术形象的真正本质首先要求各个细节与特点具有重大的意义。

有人可能说：“是的，这里所说的对个别性而言是正确的，但是有什么理由把它同偶然现象联系起来呢?”的确，柯日诺夫真的认为个别性与偶然性是“根本不同的两种范畴”，以此为“根据”，他大谈个别性的意义，并且坚决表示，如果认为在艺术形象中存在偶然因素，那是“完全错误的”。但是且让我们看看列宁的《谈谈辩证法问题》的手稿罢！他写道：“这里已经有偶然与必然，现象与本质，因为当我们说伊万是人，哈巴狗是狗，这是树叶等时，我们就把许多特征作为偶然的东西抛掉，把本质和现象分开，并把二者对立起来。”[1]我们看到，列宁是把必然、本质、一般看作一种概念，而把偶然、现象、个别（伊万、哈巴狗、这）看作另一种概念的。

这里未必需要什么补充说明。显然，我们这位作者是把必然性的概念同因果性的概念混淆起来了。确实，作品的每个细节，创作过程的每一点些微特点当然都具有各自的原因。但是这绝对不是说，每个细节因而都是必然的，合乎规律的，唯一可能的，并且表现的是本质的东西。这样的看法，就是把艺术中偶然与必然的关系这一复杂问题粗糙化了，简单化了。

---

[1] 《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五六年，第三六三页。

由此可见，个别性与偶然性不是“根本不同的”两个范畴，而是同类的范畴。在许多具体事物中表现的规律性具有独一无二的、个别的、并且从这种意义说来是偶然的表现形式。

关于偶然性，也可以从另外一种方面来谈，亦即从创作过程本身与艺术创作的心理特点来谈。艺术家的工作不是逻辑上的推论，不是干巴巴的核算，不是精密的计划。这是理智与想象相结合的工作，而且如众周知，想象的“比重”在艺术中是非常巨大的。艺术家在写作品时，要幻想，创造出想象的形象。在他的心目里，生活十分鲜明产生并浮现出来。艺术家必须看见它，否则他便不能描绘。李昂诺夫关于这点说得好。他把作家写书的工作比作长途旅行。要走过那些站头，你是知道的，而在走向这些驿站的途中和到站的时候你将发生什么事情，在事前却是谁也不知道的。作家也是如此，有了某些根本的、主要的起点、叙述的路线和性格后，他便开始构想并想象自己的主人公的生活，把自己想象的目光所看到的以及怎样看到的描写出来。

艺术家在这个工作过程中并不如他所希望的那样，不是经常能一下子达到一切的。甚至在“真正的、完美的艺术作品”中，除了唯一可能的、考虑周到的一些处理方法与细节等之外，还可能遇到一些不成功的、简直是偶然的笔触。当然，作家经过多次的考虑与计划，从数百万可能的组合中选取百万分之一（列夫·托尔斯泰语）。此外还应该看到，不同的作家的创作过程是极不相同的。冈察洛夫能从始至终地“在脑子里写成”全部《奥勃洛莫夫》；阿·托尔斯泰说，坐到写字台前面时，他还不能确切知道，要写的正是什么和怎样去写。而且，百万分之一的选择可能是确切的，也可能是不很确切的，也许简直是不成功的。这也就是“创作的苦恼”。一个写生画家有无数草图与无数不同的手稿，作家不断地修改校样，其意义也就在这里。如果创作过程是“一帆风顺”，没有错误、没有琢磨不够与不大完善之患，那么，谈论什么提高技巧、创造性地向古典作家学习等也许就没有什么特殊意义了。实际上，就在这方面，创作上的偶然性也是可能的，是常有的事。

艺术家不仅不是电子计算机，而且不是干巴巴的逻辑学家与核算

家。他生活在形象的世界中，他是把自己的幻想转化为奇妙美好的形式的巧匠。

如果我们把一般的思想归之艺术形象的内容，而把一般思想的个别的表现归之形式，那是很不正确的。同时，如果我们把科学著作与艺术著作的内容等量齐观而不去弄清艺术内容的特点，我们便铸成了大错。在每个艺术形象上的个别性，不是外在的某种东西，而是形象的本质，是形象内容不可分隔的一部分。

美学上的评价当然也是富有思想内容的。因为审美的总是和道德的有机地结合在一起的，总是由社会决定并且有社会目的的。把审美的素质仅归结为形式，便会把它们与外形的美丽等同起来。审美乃是艺术形象内容的组成部分。

必须强调指出，上述的三个因素（个性的、具体感性的、审美的）只有成为综合体，有机地结合在一起，才能表征艺术内容的特点。一般地说，艺术形象的内容不同于科学概念的特征也正在这里。确实，科学概念的内容才是一般思想，它反映的固然是同样的客观现实，然而却是以抽象的形式来反映。

马克思一再教导说，人对现实的关系的特定的性质决定了表现这种关系的形式的规定性。人对现实的审美关系也要求审美的表现形式。表现审美关系最充分、最集中的形式是艺术。作为艺术形象的内容的思想就其本性来说是一种独特的、富于感情的审美的思想，是思想兼感情，思想兼形象。这种思想无论在艺术家最初构思的时候，在形象的成长过程中以及在艺术作品中都是这个样子。

艺术形象的内容——它的界限、特点以及具体性格——都是和许多状况有联系并且由这些状况而决定的。这里指的不仅是各种艺术的特殊属性，而且是作家所掌握的创作方法，作品的体裁和个人的风格。艺术家从生活中选择什么素材，怎样选择，给予它们以怎样的审美评价，在哪里加以强调，怎样加以条理化，以怎样个性的具体可感的面貌来表现，——所有这一切无疑应属于艺术形象内容，它们都取决于许多有广泛社会意义的原因，也取决于较为狭小的、个人的、属于艺术家个性的其他状况。

在具体研究艺术形象的特点的问题上，目前苏联学者刚才迈开了脚步。但是这种意图是有益于发展的，是有前途的。我们的学者愈来愈认真地对待它，从各方面愈来愈详尽地研究它。显然，时间的确来到了，条件已经成熟了，材料已经积累好了，切实研究艺术形象的内容的特殊性问题并进而研究艺术的特征，已经有其真正的必要性了。

（周永节译自苏联《文学问题》杂志，一九六一年，第二期）

论研究艺术特征的途径

〔苏联〕M. 卡冈

一

没有一个知识领域，它的一切问题是同样地被研究过的。在每种科学发展的各个时期里，提到第一位的有时是这一组问题，有时是另一组问题，这是由于实践的要求，也由于科学思想本身发展的内在逻辑所决定的。我们的美学史也是这样。

当以辩证唯物主义和历史唯物主义的观点研究艺术的共同规律时，马克思主义美学遇到两组重要问题。第一是判明艺术与其他社会意识形态的共同性，亦即研究人们认识活动过程中艺术与科学的一致性，艺术与道德、与政治的关系，以至与社会生活物质基础的关系。另一组问题则来自研究作为特殊社会现象的艺术所具有的特殊性、并且要求研究上述的共同性怎样独特地表现在艺术创作的领域中。

未必要特别强调指出，这两组问题彼此是密不可分地联系在一起的，因为它们的联系反映了艺术同别的社会意识形态与人们社会活动形式之间的一般性与特殊性的实际辩证关系。然而必须承认，在苏联美学科学的发展过程中，直至近时主要只是注意到这个相互关系的一个方面。

我们科学当其发展的初期阶段，主要是集中地研究这种新的艺术观（美学之获得这种观点是应该归功于辩证唯物主义和历史唯物主义的），集中地研究作为社会现象在具体的社会历史环境中产生、存在和成长的艺术，这是极其合理的。必须首先证明，艺术反映并表现

社会生活的基本矛盾、阶级斗争，证明它参与认识并改造现实的过程。这一组问题之所以具有重要意义是由于这样对艺术的新态度是马克思主义以前全部美学史前所未闻，由于反对盛行于现代资产阶级社会中无奇不有的各种唯心主义美学的尖锐斗争，还由于艺术实践本身的要求，由于苏联艺术的发展，由于在党性、人民性、现实主义立场上巩固苏联艺术的必要性。

当然，如果认为我们的美学在这方面再没有别的事可做，认为我们的美学已把这一整套问题研究彻底，这将是很荒唐的。我们只是说在这个领域里我们艺术科学的成就比起那个研究艺术创作和艺术发展的特点、艺术的社会本性在艺术中表现的特点等的领域里的成就说来，却要重大得多。许多年来，对于后一组问题，我国学者至多也只是随便提及，轻率而十分肤浅地加以说明，而在差的情况下，凡是用使“艺术特点”的概念时一般地带有“臭名远扬”这种讽刺性的形容语。其结果，承认艺术特点似乎就是形式主义艺术观的思想残余。

如果说在我们的美学史上科学探求的这种片面倾向在某个时期以内可以认为是理所当然的，那么这以后这种倾向就显然会阻碍苏联美学思想的向前发展了。一九五六—— 一九五八年间发表的许多论美学的书籍和论文证明了许多学者清楚地感觉到这点，并且也正好是把注意力转向这一组问题，转向这一组在苏联学术界中尚未获得严肃进行理论性探讨的问题。这里涉及的是诸如此类的问题：例如生活和艺术中美的实质，艺术的审美本性、美学与艺术的相互关系，艺术对象的特点，艺术的内容与形式，美感教育问题等。

在这方面的先驱也许是蒲罗夫的《艺术的审美学本质》一书。围绕这本书所提出的问题大家广泛地展开讨论，而这以后大家并因而讨论其他作者的书籍和论文，——这一切都充分有说服力地证明了，在目前严肃地研究以马克思主义来理解的艺术特点的全部问题是如何迫切。

重要的是要指出：目前对这个问题所表现的兴趣，不仅是科学思想发展的逻辑所决定的，而且也是艺术实践的要求所决定的。在苏联艺术发展的现阶段，争取它的高度艺术质量是非常必要的，只有这种高度的艺术质量才能同鼓舞着苏联艺术家的伟

大、高尚的思想充分适应。但是，要知道保证艺术作品的艺术质量——这也就是真正实现包含在艺术掌握现实和反作用于现实的特殊能力之中的可能性！因此，研究艺术创作的特殊规律性不仅对苏联美学理论发展具有意义，这种研究还会给苏联艺术的艺术质量的提高以重大的帮助。

二

在任何的科学研究中要有效地解决某个问题，首先有赖于这个问题的正确提法，与善于找到解决这个问题的正确途径。遗憾的是，这个方法论上的基本要求，在美学中，特别是当美学研究艺术特点时远不是常常被人考虑到的。因此专门探讨这些方法论的原则是合理的，因为在这些原则指导下，美学将会满意地解决遇到的问题。本文也就是专谈这个问题。

显然，必须一开始就确定所研究的现象的范围。我们在谈及艺术时所指的实际上是什么呢？

“艺术”一词是能用在不同意义上的词汇之一。第一个用法是最广义的，它意味着精致、巧妙、熟练地完成的任何人类活动（例如我们谈军事艺术、外交艺术、象棋艺术等）。而当我们用它来标志的只是人类活动的一个领域——艺术创作时，这一词还有另一意义。这个领域形式上是丰富多采的。它包括文学和戏剧、绘画与音乐、舞蹈与建筑术等，而与此同时，它还具有某些共同特征，这些共同特征使我们能够把它同其他社会意识的和人类活动的形式区分开来❶。

我们这里不想涉及“艺术”这个词之所以有许多含义的原因。我们只是指出：区分这个词的意义是完全必要的，这是为了像培根某时说过的那样，不致于变成了“偶像”，这也就是使美学能够确切地确定自己的研究对象，不致于把艺术创作和人类在其他任何领域中的精巧活动混为一谈。

这一切似乎是基本知识而为众所周知的。但是经验告诉我们，我

❶ 应该指出，“艺术”一词还有一个涵义，这就是在我们时代用在“文学与艺术”的意义上的；在这里，“艺术”指的是除文学以外的整个艺术创作的领域。

们美学家们很少能始终注意这种区别。我们这里举出具有完全相反意义的两个例子。

大家知道，马克思曾指出过，和动物不同，人是“按照美的规律”来制造东西的。这种见解有时被解释为这样，好像马克思在这里指的是艺术。其实从上下文来看，不容怀疑的是，马克思的话所谈的绝对不是确切意义上的艺术，亦即不是艺术创作，而是任何人类活动，如果实现它，人就“善于依照任何的种的尺度来生产”，就会对每个对象运用“固有的尺度”[1]。可见马克思这句话只是说，当人类活动的每一形式都是巧妙、熟练、精致地完成时，也可以是“按照美的规律”进行的。审美素质就是以理解“任何的种的尺度”为基础的那种精巧活动的结果。由此可知，“按照美的规律来造成东西”或者“从审美上把握”现实，无论怎样也没有说明艺术特征、艺术创作的特殊性。那种认为艺术的本质就是审美的本质，这就是把艺术和精巧混为一谈，这就是把艺术创作的特殊性消溶在“按照美的规律来造成东西”审美的共同特征之中。

可以作为另一个例子的是我们提到过的蒲罗夫的专著。它的作者也力图证明艺术的实质是审美的实质，但是达到这点是通过别的途径的。蒲罗夫从清楚地理解艺术和其他领域的精巧活动之间的区别出发，立即就感到，必须具体确定哪一些人类活动形式属于艺术创作范围；而哪一些，虽则在这样或那样个别场合里原来是那么精巧，却不属于艺术创作范围。

对这个问题的回答具有巨大的理论意义，因为美学应该从一些材料的研究里得出共同的规律，而这些材料的性质的多样性是由这个回答决定的。比如说，如果我们把艺术的范围局限于像文学、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、电影之类的艺术种类——我们在确定艺术的共同规律及其特殊性时会得出某种结论。而如果我们把建筑术和实用艺术都包括在艺术范围之内，——我们的结论就起了重大的变化，因为所探求的总的结论应该抓住并确定存在于像文学与建筑术这样不同的现象

[1] 参阅《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第二二六页。

中某种共同的东西。

蒲罗夫怎样解决这个问题呢？他把艺术创作的范围划得那么狭小，刚好把建筑术与实用艺术都从它里面排斥出去。蒲罗夫的观点是值得特别注意的，因为在他的书里，大胆地作出所有的逻辑结论，这些结论所依据的观点在我们时代还有不少支持者，而同马克思主义以前的美学方面的著名传统又是相联系的。

事情的实质是：只要你仔细地观察艺术文化的全部历史，就不难看出，各种艺术的发展总是不平衡的。在每一个时代里，某种艺术得到优先的发展，最广泛、充分、迅速地表现出时代观念，而艺术的另一些种类则在社会的艺术文化之中仿佛是退居次要地位。不同的艺术种类的相互关系，并不是一成不变，而是极其变化不定的：在各个时代，甚至在同一时代、可是在不同风格和流派里起主导作用的是艺术创作的不同种类——有时是文学，有时是绘画，有时是音乐，有时是戏剧，有时是建筑术，有时是实用艺术，有时则是电影。

各种艺术发展的这一不平衡性早就被美学发现，但是在马克思主义以前的科学却不能给以正确的解释。黑格尔第一个企图历史地论述这种规律性。他指出，在艺术史上循序占主导地位的首先是建筑术，其次是雕塑、绘画，最后是音乐与文学。当然，黑格尔的艺术史原理是有某种公式化的缺点的，而在这种原理里对各种艺术发展不平衡性的解释又是唯心主义的。在另一方面，黑格尔不能在各种艺术的关系上彻底地运用历史观点，结果他得出结论说，文学一般说来“高于”其他艺术，因为精神的因素在文学里比之在其余各种艺术里表现得更“纯粹”，更能摆脱物质的形式。至于马克思主义以前的美学的其他代表们，却通常是忽视各种艺术关系的历史变化，而且由于把在他们当时形成的、各种艺术的相互关系的那种具体情况绝对化，作出纯粹形而上学的结论，似乎这种或那种艺术根本上比其他各种艺术“高些”，因为它仿佛更完美地表现了艺术创作的本身实质。列奥诺多·达·芬奇认为“最高等的”艺术是绘画，许多启蒙主义者则认为是戏剧，浪漫主义者认为是诗歌或音乐，别林斯基和车尔尼雪夫斯基认为是文学等。因此之故，在美学史上不一次地形成了形形色色的各种艺术的等级，因而无可避免地在美学理论里产生偏向于艺术创作的某

个种类的特殊的“倾斜坡度”，因为艺术创作的共同规律是从被称为“最高等的”那种艺术的个别的规律引申出来的，而美学，从其本性说来虽以研究艺术的共同规律为其使命，却常常有时变成造型艺术的理论，有时变为诗学。例如车尔尼雪夫斯基公开宣称，文学是“最高级的、最完美的艺术”，而它的规律“包含着艺术的全部理论。”❶

自然，车尔尼雪夫斯基和列奥纳多使美学向艺术的一个种类“看齐”，并且抬高这一种艺术，使它凌驾于其他各种艺术之上，这在历史上是合理的，而在许多方面是进步的。例如，如所周知，俄罗斯现实主义文学在上一世纪里，对于造型艺术、音乐和戏剧中的现实主义的发展产生了非常强大有益的影响。我国的颓废派决非偶然地千方百计恶意攻击这种影响，并且要求，例如说，绘画不要以文学为方向，而是以音乐为方向。但是，对我们说来，同样无疑的是：在这个或那个时代形成的艺术相互作用的这种具体历史画面，不可以作为基础来从理论上确定各种艺术关系的共同规律，也不能作为理由像某种官阶一样来评论各种艺术。

遗憾的是，对于这个重要的艺术问题的这种（典型的形而上学的）观点的残余，就在当代也有出现。“毫不足怪的是，许多现代资产阶级理论家宣称，在美学方面最‘纯粹的’艺术种类是图案装饰，他们要使文学、绘画和音乐走抽象主义的‘图案装饰化’的道路。”奇怪的是另一种情况：苏联的美学家们常常也同样片面地从艺术创作范围内区分出文学，把它看作某种“至上的”艺术，加深了别林斯基、车尔尼雪夫斯基的美学的错误。这些错误的产生在马克思主义之前的科学里是很自然的，而对于以唯物辩证方法为基础的理论而言则是不可容忍和不可宽恕的，它们会自觉地或不自觉地把美学归结为文学理论，有时候甚至归结为文学的某几种体裁（长篇小说，中篇小说，戏剧）的理论。而对于别的艺术种类，通常只有在它接近文学的限度内才加以注意，这就是说，主要只注意戏剧、电影、造型艺术。

---

❶ 这个问题在我的论著《车尔尼雪夫斯基的美学》（列宁格勒，一九五八年）里曾作过较细致的探讨，并请参阅《车尔尼雪夫斯基全集》，第二卷，莫斯科，一九四九年，第六三页。

这里的事情不单单在于蒲罗夫一人，按照逻辑的推理，他是必然会否认建筑术和应用艺术称为艺术的权利的，因为他凭借他分析文学对现实的关系而引出的概念是不能解释建筑术和应用艺术的艺术本性的。糟糕的是我们的大部分美学著作几乎丝毫没有提到建筑术，应用艺术，图案装饰，音乐和舞蹈。

正因为苏联美学的“文学中心论”才会在我们的教育实践中形成一种如此奇怪的情况：在高等学校里的美学教程可以随便在任何院系讲授，但只是不能在语文各系，因为在这些系里是讲授文学理论课的，文学理论课“吞没了”美学，实际上是诗学偷换了美学。然而这种情况难道值得惊奇的吗？就是像关于现实主义的最高级的学术讨论会上，艾里斯别格与绝大多数的参加讨论者也把现实主义问题归结为文学中（甚至是文学的几种体裁）现实主义的评述呢。……

当然，不论在我们时代，或是在苏联的艺术文化中，各种艺术不平衡发展的规律，继续还在起作用。文学在社会主义现实主义的艺术中仍然占着过去一世纪来在批判现实主义艺术中所占的极重要的位置，无怪乎我们在说明社会主义现实主义方法本身时，通常只根据它在文学里（从高尔基的创作开始）的表现。的确，在本世纪的二十至三十年代里文学已经不得不稍稍“挤紧”，在自己身边让出位置给年青的电影艺术——艺术创作的新形式，这种形式早在列宁就认为它对教育和培养广大人民群众是“极重要的”。但是不管在现代艺术文化中各种艺术相互关系的具体情况，也不管在社会主义现实主义方法的形成上文学起着无可争辩的主导作用，却不能给予马克思主义科学以理由，把艺术划分为“高级的”和“低级的”，重复马克思主义以前的美学所犯的形而上学的错误。各种艺术的相互关系是历史地变化的，我们应该以此为出发点，我们还可以预见：在将来，各种各样艺术创作形式的发展不平衡性将会消失，在共产主义社会里各种艺术将会平均发展，它们对于社会也将是同样重要和必需的。

这种预见将在科学上得到证明，只要我们能遵循当时莱辛指出并为黑格尔所继续的道路——从理论上阐明每一种艺术所具有的艺术地掌握现实的特殊可能性，——来研究各种艺术的关系。要知道不管文学所具有的描写和表现的可能性如何广泛，它不能像绘画那样揭示物

质世界和人的美，不能像音乐那样表达人的心灵活动的全部丰富性[1]。也不管电影的认识和教育作用如何巨大，电影艺术也不能体现建筑术和应用技术所能具有的那些艺术因素。因此，艺术创作的领域，不是偶然形成的各种不同的艺术混杂一起的垃圾堆，而是一个艺术体系，它的每个环节都是同样必要而不可或缺的。

由此可见，我们的美学在研究艺术的共同规律时，特别是研究其特征时，不能单单面向这种或那种艺术，不能单单面向文学或电影，而应面向艺术创作的一切形式实际上共同的规律性。只有那时候，才能对作为社会意识和人类社会活动的特殊形式的艺术的实质和特征问题，作出有科学根据的答案。

依我们的看法，这就是正确地提出艺术特征问题的方法论上的出发点。

但是，正像我们研究艺术特征时，没有科学上的理由只面对某几种艺术，在这里我们也没有理由限于概括艺术的某几种历史形式所具有的规律。同时，在我们的理论著作中，广泛地流行着一种风气，以“现实主义艺术”的概念来偷换“艺术”的概念。我们不想举例，它们是不可胜计的。在这种场合下，关于“现实主义”作什么理解——它是近代艺术史上的一个流派或是艺术在其整个历史过程中所固有的艺术地反映现实的原则，——是没有什么意义的，因为在后一场合，不能无视于这种情况，这就是在人类艺术全部发展史里与现实主义艺术并存的还有非现实主义的艺术。例如，无论我们怎样去评价中世纪带有宗教神秘色彩的反现实主义艺术在艺术文化的发展过程中所起的作用，我们应该承认，它是达到艺术的很高成就。难道可以在这样研究艺术创作的共同规律的场合，“忘掉了”它，而只注意文艺复兴时代的现实主义艺术或十九——二十世纪的艺术吗？

在这里我们还必须提一下特涅布洛夫的一篇论文[2]。在这篇文章

[1] “如果用言语能够表达一切，那又为什么要艺术，为什么要音乐呢？”——克拉姆斯科依某时曾很巧妙地说道。参阅《克拉姆斯科依书信集》，第一卷，莫斯科，一九三七年，第一三七页。

[2] 参阅特涅布洛夫：《理想的形象和典型的形象》（论艺术概括的形式），《新世界》，一九五七年，第七期。

里他有力地反驳把“艺术概括”与“典型化”两概念相等同的观念。他指出，除了“典型化”之外，在某些历史条件下“理想化”也可以是强有力的、艺术上十分完美的概括方法。这篇文章所作的分析再一次证明：确定从艺术上把握现实的共同规律是要求概括现实主义和非现实主义的艺术及典型化和理想化的形象所具有的一切特征的。

这种研究艺术特征的方法，同马克思主义美学证明现实主义方法在整个艺术史上的进步性、为巩固现代艺术文化中的社会主义现实主义并使其完全战胜二十世纪其他艺术流派而斗争是毫不矛盾的。要知道，在理论上阐明艺术同其他所有社会意识形态和人类活动形式相区别的、从艺术上掌握现实的特点是一回事，而在艺术本身范围内区分实现独有的艺术可能性的不同方法，完全是另一回事。所以决不能由于我们是艺术中现实主义的拥护者、是为社会主义现实主义而积极斗争的战士，而下结论说，我们的美学可以把艺术史归结为现实主义史，我们的美学可以用它在现实主义艺术中所认识的部分规律来替换艺术地反映现实的共同规律。

三

在解释艺术特性时，通常总是把艺术和科学作为彼此最相近、同时又是彼此显然不同的社会意识形态来比较。这种研究方法在美学史上，特别在革命民主主义的美学中是不止一次地被采用的。在承认它的无可怀疑的益处的同时，我们应该指出，在美学思想发展的现阶段里，这种方法绝对不够而只能引出一个很不充分的、片面的结论。

通常大家都说，如果科学是以其抽象概念反映一般；那么艺术以形象来表示，一般如何表现在个体和具体之中。一般说来，这种见解是正确的，但是它毕竟没有抓住艺术地、形象地反映生活的真正特征。描写个体，“描影绘声”，不仅是艺术所具有的特性，就是历史学家的著作，——例如彼得一世或拿破仑等某个政治家的传记，也是描写个体的。况且编年史、回忆录以及描写某些具体事件的报纸上的特写也都如此；如果这事件含有“一般”，表现着本质的、合乎规律的、理想的东西，那它的描写也将包含一般和个别的统一，但单单这一点还不能成为艺术的。

极有意义的是我们这里大家对待特写问题的态度。当提出特写是不是一种文学体裁这个问题时——大家时常作肯定的回答，却没有注意到，这里问题本身的提法是不正确的，因为特写的形式，特写的体裁特征不能作为衡量它的艺术的或非艺术的性质的尺度。特写作为一种形式，作为一种体裁，可以用来写成艺术作品，但也可以成为某个人物、行为、事实和事件的纯文件性和记录性的描写。只消对比一下奥维奇金的特写同普通报纸的通讯，就可以十分明显地了解它们之间的区别了。关于回忆录体裁也可以这么说，这只要对比一下赫尔岑的《往事与回忆》同巴纳耶娃或者尼基金科的回忆录就可以了然了。

这里的问题是什么呢？首先当然是特写或回忆录的作者有无艺术才能。这种因素特别重要，我们还要回头来谈它。现在我们只要指出，在我们所感兴趣的这个场合，文学家的艺术天资不能看作唯一决定性的力量。除此之外，起作用的还有别的力量——特写或回忆录作者所面临的具体任务。他的任务可以是纯文件性的，通讯性的——在这个场合，作品也就必然是文件性的，而不是艺术的性质。但是任务也可以是艺术认识的，——那时就会产生艺术性的特写，艺术性的回忆录，艺术性的日记，艺术性的政论，当然，作者要有解决这种任务的能力，亦即他要具有这里所必要的天资和技巧。

自然，作家才能的大小和他技巧的高低是能决定他的作品的艺术价值的。但更复杂的是另一问题：他对自己提出的艺术任务本身是什么？它同文件性、通讯性的任务相区别的是什么？

但是，为了这个问题的回答能够非常充分，就得先考虑它的提法不限于以文字反映生活的范围，亦即文学的范围。要对现实作文件性的和艺术性的反映不单单借助文字的描写，还要借助于其他各种描写手段——格拉费卡[1]的、彩色的、立体雕塑的、摄影的、电影的。

有趣的是，如果说在美学探求文学的特征时，大都采用把它同科学相对比的方法，那么，说明造型艺术的特征时，通常也只以绘画与摄影作对比。但是问题的这样提法也不见得具有必要的准确性，因为

[1] 格拉费卡：造型艺术之一，包括素描、铜版画、石版画、木刻、水粉画等。——译者注。

不管材料，不管操作方法都不能作为衡量这种或那种人类活动样式的艺术性质或非艺术性质的标准。把摄影整个地从艺术领域中排除出去，就像我国广泛流行地把电影整个列于艺术范围一样，在理论上同样是站不住脚的。同时，正像特写一样，摄影与电影都可以是纯文件性质、新闻性质的，这是取决于有关的记录电影的任务的。从另一方面来说，摄影与电影都可以有科学图解的、科学普及的性质，应包括在科学认识的范围，而不是艺术认识的范围。最后，当摄影和电影的造型技术的手段被利用来解决艺术认识的任务时（当然，当做这些工作的人们即使只具有起码的艺术创作才能和技巧时），摄影与电影的描写现实也可以有艺术性质，可以包括于艺术领域之中❶。

由此可以得出结论说，阐明艺术认识的特征，在这里像在文学里一样，也可以基于拿艺术、电影与艺术性的摄影一方面同这些造型活动的变种的科学性形式相对比，另一方面同这些造型活动的变种的文件性形式相对比。而这种研究方法从其对狭义的造型艺术的关系来说，正好应该适用于绘画、格拉费卡与雕塑。

当然，这些艺术种类之所以包括在艺术创作的范围不是因为它们借助于素描、色彩和塑造形式，以平面或立体的形状来描写可见的世界的物象。要知道不应忘记以格拉费卡描写物象不仅在艺术性的素描是可能的，——这在各种各样的文件性速写里（人种志学的、植物学的、地理学等的插图）也可以遇到。而从另一方面说，格拉费卡的描写也是图形——科学理论上认识物质世界的重要手段。我们在立体塑造的造型手段的运用中所看到不就是这种图形吗？文件性的石膏面具的形状给人一种立体雕塑的面部“照片”，而各种各样的解剖学模型，人体模型、精美食品模型却似乎是人体或者任何别的物体的立体雕塑的“图形”，这就是说我们研究造型艺术时，应该拿艺术性的

❶ 当然，这里应该考虑到我们经常遇到过渡的或综合性的形式，例如在电影中有艺术性的记录片或艺术性的科学片。相似的现象我们也可以在文学中看到。但是未必需要证明，这样过渡的或综合的现象的存在，并不能妨碍从理论上分析各种纯粹的基本形式。例如，试行对比描述巴甫洛夫院士活动的三个电影，——记录的，科学普及的，艺术的——我们可以清楚地看到，在这三者中，每一种都渗入对同一材料的其他两种不同处理方法的因素。但不能因此怀疑它们三者之一的基本的、决定性的特质，——记录性的，科学性的，或者艺术性的。

造型同绘画或雕塑等造型手段之纯文件性的利用和抽象概括性的利用相比较。

但是拿生活的艺术反映同生活的文件性的描写和科学的认识相比较，不管是怎样有益，却还不可能很充分地解决我们所要解决的问题。这种对比只能有助我们弄清一组艺术的艺术本性，而不是整个艺术的艺术本性，——要知道不论对于音乐、舞蹈、演员艺术，或是对建筑术与应用艺术说来，这样的研究方法是不适用的。由此可知，这些艺术创作领域的存在，是要求研究它们及其接近的（但不是艺术性的）其他人类活动形式之间的许多新的关系的。

有一些艺术——舞台艺术、音乐与舞蹈，它们的作品同创作过程是不可分割的。我们在研究它们时，就遇到一个问题——艺术与表演的关系问题，它曾引起马克思主义以前的美学的密切注意，但却落在我国学者的视野之外。[1]

我们这里不对自己提出探究这种关系的实质的任务，而只想指出在研究艺术特征时有必要探讨这种关系。如果认为这个问题出于唯心主义者和形式主义者的捏造，那就是大错特错了。当然，我们永远要批判康德、康德派哲学家和实证主义者对于艺术与表演的关系所作的真正唯心主义的解释，但我们没有理由无视于这个问题本身的存在。在语言中演员和乐师的创作用术语“表演”来标志，这个非常有趣的事实当然不是由于形式主义者的诡计，——语言在这里反映了这些艺术创作的形式和表演动作的形式的某种实际联系，而我们的科学应该说明这种联系。而且，在揭露唯心主义的唯美主义者的捏造时，我们还应该找到艺术与表演的区别的正确解释。对于这一任务，普列汉诺夫那样杰出的马克思主义美学的代表人物是懂得很清楚的，苏联学者有一切可能来继承并发展普列汉诺夫在这方面所做的工作。

这个问题在我们时代之所以特别重要还因为“表演”这个概念涉及了像体育运动那样的现代社会中人类活动的重要形式。同时，

[1] 在近年来，玛尔科夫已经进而研究这个问题。他的论著很有意思，但只涉及这个广泛问题的某几个方面（译者注：这里原注中还提到玛尔科夫的论著名称，因为都没有中译，所以此处从略）。

"艺术与体育运动"的问题也有更广泛的意义，——例如只消指出，在杂技场和舞台上纯粹的体育运动动作同艺术创作的作品如何结合，而有时还交织一起，而且，除了体育运动的体操之外，今天还存在着而且顺利地发展着艺术性的体操。但是在这里，我们的美学也几乎丝毫没有从理论上阐明艺术与体育运动之间的相互关系。因此无怪乎在实践中我们遇到由于毫不了解艺术与体育运动的区别而来的既可悲又可笑的大批现象：我们有时不承认艺术性体操（正像艺术性摄影一样）是艺术，而有时则把杂技演员与轻捷武术家的工作看作艺术，把它们同那些按本性说来是真正艺术的、丑角表演艺术或舞蹈艺术等量齐观（正像有时把文件性摄影或科学普及电影同艺术等量齐观一样）。

最后，我们来谈包括建筑术和应用艺术的第三组艺术。在这里我们遇到新的问题——区别艺术同技术、同物质生产本身不同的问题。这个问题近年来在《艺术》与《苏联建筑术》等刊物上广泛地展开讨论；以专题论文提出这个问题的有蒲罗夫、万斯洛夫和德米特里耶夫。但是就是在这里，问题的提法也远非常常具有应有的准确性的。人们常常这样的提问题：家具是不是艺术？器皿是不是艺术？正像人们问摄影是不是艺术，特写是不是艺术，体操是不是艺术，——其结果，任何的回答，自然都是不能令人满意的。

在这方面如果注意到"建筑术"与"建筑"这两个彼此相近而又含义不同的概念是极其有趣的。当代某些建筑术的理论家（例如伊凡诺夫）徒然企图使这两个概念相等同。产生这些企图的原因是庸俗化地解释我们党同建筑术上的漫无节制的现象、同专门讲究漂亮的作风、同形式主义的建筑术观点等的斗争。实际上"建筑术"与"建筑"的概念具有不同的涵义，苏维埃政府之改组"建筑术研究院"时，不是改为"建筑研究院"，而是改为"建筑和建筑术研究院"也并不是偶然的。因此也存在着两个术语，它们帮助我们去察觉并确定二者的区别：一是纯技术性的物质活动（建筑），它创造人类生活实际需要的某些建筑物；一是艺术创造性的活动（建筑术），它创造的是同样的建筑物，但却同时赋与它们以艺术性质。由此已经可以得出结论说，远不是任何建筑物都是——都应该是——建筑术的

产品。同样地应用艺术的领域也远不是包括一切家具、衣服和器皿。在这里，正像特写或摄影的情况一样，问题不仅在于物品创造者有无艺术才能，首先在于创造物品时所解决的任务。在自己生产活动中人们可以创造单为满足实利的实际需要的物品；但他同时也可以对自己提出另外的任务，力求给予他所创造的物体以艺术形象的意义，为了使这些物体在实用和艺术性的两方面同时发挥作用。这样产生并形成了这个特殊的艺术活动范围，它实质上不同于别的艺术性创作的领域，但同样够得上是艺术地掌握世界的形式。

最后，对于研究艺术特征说来还有一种极重要的关系，这就是艺术与神话之间、艺术与宗教之间的关系。

这种关系在过去也曾吸引过许多卓越的思想家——浪漫派美学代表谢林、黑格尔、费尔巴哈——的密切注意。遗憾的是，苏联科学完全以缄默的态度避开了这个复杂可是特别重要的理论问题，因而无可避免地局限了对艺术特征的详尽的定义的探求。当然，在这里不可能详尽地研究艺术对神话和宗教的关系——在这篇文章里我们只想强调指出，这种探讨艺术的特殊本性的研究工作是必要的。要知道，宗教和艺术是不同的社会意识形态，艺术的实质是非宗教的，——如果说这对于我们是一个定理，那么同时我们不能否认许多世纪中从神话与宗教上掌握世界和从艺术上掌握现实二者之间的联系。难道我们今天不是把古希腊的神话看作最高级的艺术作品吗？难道在圣经里所叙述的欧洲的和基督教的神话不是别具一格的艺术创作吗？难道不是艺术在雕塑和绘画的作品里创造了几乎是所有宗教信仰的肉眼可见的神灵形象吗？马克思直接称希腊神话为现实在人民想象中的“不自觉的艺术方式的”加工[1]，而把从艺术上掌握世界和从宗教上掌握世界二者并列一起，使其同从科学理论上掌握世界相对比[2]。列宁摘录费尔巴哈关于政治和宗教的关系的思想，他赞赏费尔巴哈所说的，与宗教不同，艺术并不要求把自己的形象当作现实[3]。

---

[1] 参阅马克思：《政治经济学批判》，人民出版社，一九五五年，第一七二页。

[2] 同上书，第一六四页。

[3] 参阅《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五六年，第四九页。（译者按：《列宁全集》中的原文为：“艺术并不要求把它的作品当作现实。”）

从上述的一切可以得出结论说，在研究艺术特征时，不能限于对比艺术与科学，而是必须研究存在于多样性的艺术种类与人们精神活动和物质活动的一切相近形式之间的一切关系。只有对比这些研究的成果并揭示一切艺术种类的特殊性里所包含的共同东西，才能够解决艺术实质问题和艺术的特殊艺术本性问题。

四

在上一节里，我们已经遇到人们的艺术创作的天赋问题，他们的作品之能属于艺术领域是直接有赖于这种天赋的。艺术才能问题应该专门进行研究，因为研究艺术特征的正确道路在很大程度上是由这问题而定的。

如果我们还继续争论，建筑术、实用艺术、艺术性摄影以及艺术性体操是否属于艺术领域等，那么对大家说来无可争论的是绘画、诗歌、音乐都是艺术。但是能不能由此作结论说，画家或作家所创造的任何作品都是艺术作品呢？换句话说，衡量一种作品是否属于艺术的标准是否只是作品的外表形式，——作品里有无韵律、韵脚或素描和色彩呢？

显然，对于这样问题，回答应该是否定的。每一个知书识字的人总会描述些某种事件，亦即创作了形似的艺术性作品，——故事、中篇小说、短篇小说；几乎每一个人都能把某些想法写成韵文；在学校里学习过的全部儿童都能画静物写生、唱歌、跳舞，但是只有某些人才能达到艺术性的效果，亦即创作了艺术作品。在这类情况下，人们谈论孩子们的“能力”与“天赋”，并尽力使它们得到发展，增加技巧。各种艺术学校以及各色各样的业余艺术小组和训练班都在发展人们的天才与技能，力求在这种或那种艺术中进行创作。但是在艺术教育过程中并不能都成为真正的艺术家。有时候，在专业或业余的艺术里，我们遇见一些人，由于缺乏稍微像样的创作才能，他们充其量只能成为从事艺术的匠人，而不能成为真正意义上的艺术家。这种人能够或多或少巧妙地创作出艺术作品的某种类似物，但是他们无力超过划分类似物和真正艺术作品的无形的分界线。的确，我们的文学艺术批评界会直率而激烈地谈论艺术作品中思想缺陷，但却避免同样明确

地谈论另一些作品中缺乏真正的艺术质量。为怕得罪这位或那位自认为创作了艺术作品的匠人，我们的批评界给我们广大观众、读者和听众的艺术鉴赏力的培养工作带来了很大的损害。非常遗憾的是，我们有时竟忽视别林斯基谈过的话，并且拒不遵循他那么坦白而且坚决地辨清任何平庸作品的批评传统，这些作品之与真正艺术的貌似，就像假钻石之与真钻石貌似一样。

毫无疑问，在这里我们的美学应担负大部分的罪责，因为它以缄默的态度避开了才能和取决于才能的艺术作品的艺术质量问题。有时甚至像沙莫塔在其《论艺术性》一书里所做的那样，认为把艺术性作为衡量艺术作品质量的标准这种问题提法本身，就有导向形式主义的嫌疑[1]。我们这里也经常有人从这样的立场写过艺术展览会的评论；在这些评论中，列举一个题目的许多作品名称，其次是另一题目的，再其次是第三个题目的，结果，在这批清单里，艺术的作品和同艺术完全无关的作品竟并列起来。显然，诸如此类的评论无论谁都能写，因为这既不需懂得这种艺术的规律及其历史，也不需要艺术鉴赏力，亦即区别真艺术和伪艺术的能力。这样的论文能够促进苏联艺术的艺术质量的提高吗？

今天尤其重要的是，我们的美学这门科学，在研究艺术特征时，不仅利用把艺术同别的社会意识形态、同别的人类社会活动形式相对比的方法，而且也要善于在理论上揭示真艺术同类似艺术的工匠作品的区别何在。要知道这里需要考虑“艺术的”这一概念用在两种意义上：我们既可以用它标志一种人类活动——当我们区别例如艺术创作与科学创作时，也可以用来标志在这种艺术活动中所达到的质量——当我们谈这种或那种作品的艺术价值时。在“艺术的”这个概念里存在着两种意义是十分合理的；同样不是偶然的，在“科学的”概念里也包含相似的两个涵义。这种观察帮助我们懂得在确定艺术特征时，正象在确定科学特征时一样，不能限于指出使这种活动与另一种活动相区别的、表面的、纯形式的特点，而是应该走得更远一些，揭示艺术创作或科学创作的作品所必具的特

[1] 参阅沙莫塔：《论艺术性》，莫斯科，一九五四年，第三八——四〇页。

点，使创作在质量上能合格地完成艺术或科学的特殊功能。

五

在这样确定了研究艺术特征的途径以后，就可以思考另一个问题：正是要在什么地方，从艺术的哪些方面来揭示艺术的特质呢？

近年以来，在我们的审美科学中对这个问题出现了不同的观点。一些理论家认为艺术特征首先应求之于艺术认识的特殊对象中，其次在艺术的内容以及它的形式中，最后在它的社会职能和它影响人的方法中；而另一些理论家则认为，艺术的特征并不包括上举的所有因素，而只是其中某些因素。围绕艺术对象问题所展开的讨论表明，我们的美学家暂时还不能排除观点的分歧。看来，这也因为艺术认识的对象和目的之确定是取决于艺术本身特征的如何解释的。如果说在艺术特征问题上苏联的美学思想还没有建立起理由十分充分的一致观点，那么在确定艺术的对象和功能上苏联学者还不能达到一致的见解就不足为奇了。

因此我们现在来更仔细地来观察这个争辩不休的问题：艺术特征是否只表现在它的形式上，或者它也包括艺术的内容？

我们有些理论家根据革命民主主义美学的古典作家的许多见解断言，艺术的内容和其他社会意识形态的内容是一样的，艺术和它们不同只是在于形式，在于处理内容的方法。

这种观点在蒲罗夫的书里受到严厉的批评。我们某些美学家和蒲罗夫所援引的论据进行争论的尝试，照我们看来是不能使人信服的。我们现在指的不是关于艺术内容特征的这种或那种解说，而是同科学以及人类其他活动等的内容比较时在艺术的内容里具备怎么样特殊性这个问题的提法本身。总的看来，这次讨论表明，由于认为艺术特征只在于艺术的形式，因而不能令人稍稍满意地把它作为独立的社会现象来说明其起源、存在和发展。如果艺术和科学有的是同一的内容，而区别不过是科学借规律的形式来揭示它，而艺术则是以个别性的形式来表现它，艺术就不可避免地只成为科学真理的图解与普及了。只有承认艺术内容的特征才能说明艺术对科学的独立性，说明它不能由科学来代替，在其他社会意识形态和人们的其他社会活动中具有平等

地位。归根结蒂，艺术之所以存在，难道不正是因为在有某种只能由艺术掌握并带给人们的特殊的内容吗？

其实，为什么不能用艺术形式来表达科学作品的内容，或者相反，为什么艺术作品的内容不能通过科学理论形式来表现呢？为什么不能把恩格斯的《反杜林论》和达尔文的《人类起源》的内容体现在随便哪种艺术的生动的形式里呢？要知道，只有庸俗化论者才会断言巴尔札克的《人间喜剧》和马克思的《资本论》里的内容是一模一样的。从另一方面来说，艺术为什么不满足于科学所运用的手段，而创造自己所特有的——抑扬顿挫、谐音协韵的、姿态优美、动作繁多、生动如画的等造型表现手段呢？为什么当艺术材料就是科学用以表达自己内容的那种语言时，就有必要去改造它，赋与它以非科学作品所固有的形象性呢？单单这些问题的提法，便排除任何别的回答的可能性，除了回答说，因为艺术内容本身与科学内容不同；因为艺术内容不能用科学理论的形式来体现，正像科学内容不能用艺术形式来表现一样。

而且我们又怎能解释艺术形式和科学形式的区别，如果我们不承认它们内容上的区别？正是内容的区别决定了它的组织和体现必须有不同的方法。不仅如此，如果认为艺术与科学具有同一的内容而区别只在于形式，那就必然会得出结论说两者的形式在表达某种内容时，一个可能好些，另一个则差些。这样的结论也的确不止一次地在美学史上出现过，这即使回忆一下谢林和黑格尔之间的尖锐的分歧也够了，他们之中一个（指谢林——译者）相信科学认识的将来会溶解在艺术认识之中，而另一个（指黑格尔——译者）则相反，断言绝对之艺术的自我认识由于自己的局限性在最后必然会让位给观念之科学－哲理的自我认识的胜利。

然而不论前者或后者的预言都落空了，虽则近一百五十年来的艺术和科学的历史发展过程指出，德国这两位思想家的预测包含着某些合理的内核；资本主义的确损害艺术认识和科学认识的发展。谢林和黑格尔都感觉到文化在资本主义时代不可避免的悲剧，但他们两者都片面地说明这个悲剧，两者都给它以唯心主义神秘化的说明。

在我们时代可以认为不待争论的是：不管科学或艺术都不可能分

出高低，不管艺术认识或科学认识，都不可能被人认为一种较为完善，而另一种则差一些。社会主义时代对艺术和科学的发展提供了一切可能性，这两者是不相重复、不可互相代替、因而是平等的、同样为社会所必需的、互相发生作用的认识现实的方法。但是要说明科学、艺术的平等地位及其不可互相代替，只有基于承认它们的不同（其实就像艺术和其他社会现象的不同一样）不仅在于形式，首先、而且主要的在于内容。

艺术形式之具有特有的特点是不待证明的。就是最肤浅的看法，这些特点也是一目了然，任何人任何时候都不会怀疑，而美学只须解释这些特点所以产生的原因就行了。而艺术内容的特性却远不是一目了然的，——正因为如此，它的存在才会引起某些理论家的怀疑。所以这里不能单单局限于抽象理论的推理，要证实它们的正确性还必通过艺术内容的具体分析。

可是，在这样分析的时候，必然立即会碰到一些非同小可的困难，因为在我们的科学界中对于艺术内容总的说来是什么还缺乏一致的看法。美学里这个极重要范畴的说明还引起激烈的争论[1]。一直到现在，对于艺术内容同艺术的对象、艺术的形式的关系，艺术作品的题材、主旨和情节等，我们都有分歧的看法。

在这篇文章里，不可能详细地分析这一切问题。当我们和列伊左夫所提出的艺术中内容与形式的概念进行争论的时候，我们已经再次表述过我们的见解[2]。因此现在可以只限于提出以下简短的论点：

（1）艺术内容包括在艺术本身之内，而不是在它之外；这就是说，应该把艺术内容和艺术认识的对象区别开来，因为后者不“包含”在艺术之内，而“包含”在客观现实之中；还应该把艺术内容同艺术家的思想意图区别开来，因为意图“包含”在艺术家的意识之中，而不“包含”在他所创作的作品里。

（2）艺术内容来自艺术认识对象的反映，同时又表达艺术家的

[1] 可参阅И. 维诺格拉多夫论述这个问题的富于论争性的近著《文学作品的内容和形式问题》，莫斯科大学出版社，一九五八年，在最近数年内讨论这个问题的有我们美学家的许多论文与书籍。

[2] 《星》，一九五四年，第七期；《列宁格勒大学通报》，一九五七年，第一四期。

意图，因此艺术内容就成为客观因素和主观因素的辩证统一体。

（3）艺术内容为了自己得到组织与体现需要有艺术形式，而艺术形式是作为内容的开展与表现的方式、作为内容的内在结构和内容的直接的实体而出现的。

区别如此理解的艺术内容和其他一切社会意识形态和人类社会活动的内容的是什么呢？艺术所包含的那些独特的、对于个别的人和社会全体而言都是极有价值的到底是什么一些特点呢？或者换句话说，使艺术内容成为艺术性的内容的是什么呢？

六

我们那些否定艺术内容特征的美学家常常引用别林斯基在《一八四七年俄国文学一瞥》一文的那段有名的话，说艺术与科学的内容是一模一样的，它们的区别只在于对内容加工的方法与对人起影响的方法。为了力求证明艺术内容不同于科学内容，蒲罗夫对别林斯基这一论题加以批评，而伊凡诺夫[1]为了和蒲罗夫的见解辩论，挺身维护俄罗斯古典美学奠基人的这个论点。可是援引别林斯基上述论点的作者，谁都没有注意到他在这篇文章里对于艺术内容的解释是同他其他许多见解显然矛盾的。在自己全生活动期间里，别林斯基不止一次地说过艺术的内容与科学内容不同，艺术有自己的诗意的内容。

现在我们没有可能专门细致地研究我们的伟大批评家对艺术内容特殊性的看法为什么是不一贯的。我们只要指出，他所提出的对于根本的、最复杂的美学问题的解答，通常并不像百科全书那样措词准确、每一细小之处都是校正过的。别林斯基的美学观点不仅由于他的世界观的其他方面的演变而变化。他终生不倦地探求越来越新的、更准确的理论定义的表达方式，甚至当他的观点实质始终不变的情况下也这么做。因此别林斯基的任何理论定义，我们应该看作他的思想在某种程度上的准确表现，看作对问题答案“更适合的表现方式”的探求。如果再考虑到别林斯基的全部论文几乎都非常匆促写成，如果回忆起他是怎样地抱怨说，他甚至不能经常校正自

[1] 参阅 B. 伊凡诺夫：《艺术特征散谈》，《共产党人》，一九五八年，第一期。

己论文的校样，那就会完全了然，不应把别林斯基的这种那种见解看作一定不移的规范，应该把他对同一问题的不同意见拿来对比，以求阐明他的真正思想，并能区别它与那些并非永远是恰当的表述法。

当别林斯基谈到艺术内容有诗的性质时，指的是什么呢?

他认为，首先，诗的因素是生活本身所固有的，正是诗的因素是艺术中富有诗意的内容的渊源。“谁要成为纸上的诗人，——别林斯基肯定地说，——谁首先应该是心灵上的诗人，应该按他的天性就能从现实的诗意的方面看到现实。诗并不单单在书本上，——它也在生活的呼吸中，在这一生活所借以表现的任何事物上——在自然中，在历史上，或者在人的私人生活里”[1]。“那里有生活，那里就有诗”——这个公式从别林斯基的这篇那篇文章里不断重复出现着。为了确切地阐明它的含义，他写道：“在那有心灵、有感情、有生命的一切事物里，都存在着”诗意[2]。在另一地方他更详尽地阐述自己的看法：“诗——这是生命的微笑，是生命的欢乐的眼光，这眼光表现着所有迅速变换的感触的起伏……自然与人生如果不是从里到外渗透着诗意，那就只能引起人们冷漠的惊异吧了。……自然不仅充满着有机的力量，而且充满着诗意，只有诗意最能证明自然的生命……而人类则更是富于诗意的”[3]。在人类生活中有“丰富多样的热情，极其细致的感情色彩，无限复杂的人们关系，社会的和私人的关系——这也正就是诗的花朵的肥沃土壤”[4]。“热情是生命的诗和花朵”[5]——别林斯基反复地说，因此，“戏剧性”，亦即“表现为热情和动情力[6]的、彼此敌对、相反的思想的冲突和矛盾”——这也是“生活中的诗意的成份”。[7]

别林斯基的思想是十分明显的：“诗意”的实质并不包含在现实

---

[1] 《别林斯基全集》，苏联科学院出版社，一九五三——一九五六年，第七卷，第九四页。

[2] 同上，第二卷，第四四二页。

[3][4][5] 同上，第七卷，分别见第三二一——三二二页，第四三四、四六七页。

[6] 动情力，请参阅本辑第一四三页注二。——编者注。

[7] 《别林斯基全集》，第七卷，第五〇七页。

生活的生物规律之中，也不包含在大自然的物理性质之中，而是人们对于自己的终身活动、对于社会的和私人的相互关系、以及对自然的态度上都能用感情的温暖来温暖、用热情的火焰来发光的能力。不是赤裸裸的实践要求，也不是抽象思维的纯理论的态度，而是跳跃的心，是既非常复杂又十分完整的心灵生活——在他看来这就是人类生活中“诗的花朵”借以成长的特殊土壤。别林斯基曾直截了当地写过：“‘诗意’一词”指的是“渗透着心灵，沸腾着感情的一切。”[1]

艺术之具有诗的品质只是因为诗是现实的人类生活所固有的，“诗意”在生活中诞生，它要求一种会抓住它、体现它、把它集中起来、并把它带回到生活中去的人类活动的特殊形式。这就是艺术的特殊使命。但这不是说，艺术的富于诗意的内容是生活的诗意方面的简单再现，也不是说，艺术只能反映现实中的诗意的因素和表现。刚好相反，别林斯基坚决地证明说，艺术也能够艺术地琢磨生活的平凡无味的方面。不仅如此，他还认为艺术这种能力对于他当时的艺术发展阶段——十九世纪批判现实主义，是最重要的。别林斯基援引用普希金和果戈理为例，说明艺术是能够“从生活的散文[2]中抽出生活的诗”[3]的。依他的看法，这样诗意地改造现实的可能性是取决于艺术家本人的心灵具有多少诗意，亦即他是否不仅具有能够“反映”或者“再现”生活的能力，也不仅表现自己的思想、观点、见解的能力，而且具有能够把自己的观念变为动情力的能力、亦即使这些观念通过自己的心、用他的血来加以渲染、把理性同感情、思想同热情、理解同感受融合一起的能力。艺术家应该使任何的生活内容通过完整的“心灵”，通过“活生生的心灵”（像别林斯基所喜欢说的那样），那时候，生活内容将是诗意的，而体现它的作品也成为真正艺术的创作，而不是训诲式的或者图解式的作品了。而作品如果不具有富于诗意的内容，那就不管它在任何方面——在科学方面，道德方面，政治方面——是有意思的，它任何时候也不是真正艺术性的。

---

[1] 《别林斯基全集》，第三卷，第五二页。

[2] 按俄文中的散文一词有“平庸”的意思，这里就是用在这个意义上。——译者注。

[3] 《别林斯基全集》，第一卷，第二九一页。

"善于写出诗句，——别林斯基一次带着委婉的讽刺口吻说，——……还不能说已成为诗人，所有小书店里堆满了这个真理的证明。"[1] "成为诗人"——这不仅意味着具有这个那个艺术领域内的某种职业上的技巧，也不仅仅是善于正确地再现生活。"成为诗人"——这意味着善于掌握"富于诗意的真实"，这种"真实"是"人类心灵的真实"，是"心的真实"[2]。因此"富于诗意的真实"、亦即艺术内容有诗的性质，是艺术性的第一必要条件。"诗意的——别林斯基断言，——可以是非艺术的，但是艺术的不可能是非诗意的。"[3] 他用大量例子出色地表明，艺术性的标准包含着对艺术形式、对它同内容的联系等许多明确的要求，但只有当艺术作品内容本身富有诗意的时候，这一切要求才有意义。[4]

我们所叙述的别林斯基的见解是彻底地解决艺术性内容问题的最好的出发点。当然，我们所引用的（以及大批相似的）有关生活和艺术中的"诗意"的定义——我们在别林斯基遗产中找到的——并不是严格的理论的定义。这不如说是富于情感地以比喻方式描写"诗意"因素的表述法。而这里也未必能责备别林斯基——要知道"诗意"的本性本来就是这样，实际上，用形象性的描写来表达它，比之用枯燥乏味的逻辑定义来表达要容易些。但我们的美学应当走得更远些。我们的美学应该给艺术内容的特殊性问题以确切的理论性的回答——要知道我们的美学是借助于我们伟大的先驱者所未前闻的马克思列宁主义的方法论来研究艺术的。

七

我们已经说过，研究艺术特征要求揭示所有艺术种类所共同的性质。从这一观点出发，首先也要仔细观察艺术性内容的特征问题。

---

[1] 《别林斯基全集》，第二卷，第四四三页。

[2] 同上，第一卷，第二八一页；第二卷，第一三二页；第七卷，第一三三页等。

[3] 同上，第二卷，第四四〇页。

[4] 同上，第三卷，第四九二页；第四卷，第三五——三六页；第三五三页；第五卷，第七二、二三五、五〇五页；第七卷，第三一六、三二〇、三七七页；第八卷，第四四七——四四八页；第九卷，第六七三页等。

实际上，怎样才能从文学、绘画、音乐、舞蹈、建筑术等如此不同的各种艺术的内容里找到共同的性质呢？与此同时，所有它们又是以怎样的内容特点区别于相近的但却是非艺术的人类活动形式——即区别于科学、技术、体育运动呢？

全部人类活动都有自觉的、目标明确的性质。这就是说在人们的每种动作中、在他所创造的每种产品中都体现着某种思想，这种思想唤起人们去做这项动作或者创造这种对象。但是思维并不包括全部心理进程。思维只是人类精神世界的一个方面。他的心理活动的另一重要方面，是感觉、感受、情绪的领域，即感性生活的领域，它同理性生活有机地联系，但是在质上是同它相区别的[1]。

列宁某次指出，没有情感就不能有任何的人类真理的探求。关于人们的实践活动更可以这么说，在人们实践活动中是常常有明显的感情的冲动的。但是，远非人类活动的一切形式都能在自己的内容里记录下与这活动过程俱来的人的感受、激动和情绪。不论是科学的作品，不论是技术性的建筑物，也不论是体操，都不把学者、工人、工程师、运动员等的工作必然包含着的那些感情因素“吸收入”自己的内容，因之也不去“表现”它们。因此，人类社会史上之所以产生完整地体现理智生活与感情生活的要求，以及这种要求之迅速发展，是不足为奇的。

这样使人的完整的心灵、思想和感情在世界上确立下来的形式也就是种类纷繁的艺术。像科学一样，艺术具有认识自然与社会的能力。它学会了像文件记录反映生活的那样方式来描写现实中的具体事物与事实。它利用各种各样的技巧，以满足人们生活实践的要求。它

---

[1] 对于人类心理的研究，是心理科学致力最少的一个领域。总结苏联心理学在这方面的成就的近著，是雅可布松的专著《情感的心理学》（莫斯科，一九五八年，第二版），该书作者援引了十九世纪末至二十世纪初的著名心理学家伦格的见解，后者曾称情感问题为心理学中的“灰姑娘”（见第一三页。译者按：“灰姑娘”为童话中受继母虐待的人物）。但是就是苏联的心理学这个领域，照雅可布松说，也“做得不够”（第一九页）。然而在这一点上，像其他许多方面一样，依靠心理学，也会使美学得到重大帮助。可能，心理学对这个问题的忽视，也影响到美学中相应问题的缺乏研究。因此，对美学说来，具有特别意义的是掌握心理学和教育学对于人类感性生活研究领域的不多的成果。这里令人很感兴趣的是乌申斯基的著作《作为教育对象的人》。

同别的观念形态一起在社会上宣传某些政治上、宗教上和哲学上的观点。以外，它还掌握表演与体育运动所固有的那些潜力。它渴切地吸收文化史上的新发明，它使玻璃和金属、文字和印刷、织造工艺和交通工具、摄影和电影、无线电和电视等发明为自己服务。结果它能够解决人类其他活动形式所解决的大量任务。但是如果说艺术同时还保持着自己特有的面貌，如果说它没有变成科学、纪录文献、技术、运动等的不完美的翻版，如果说它在今天也像在数千年以前，也还是社会所必需的、不可或缺的活动形式，这只因为：不管它实现了那一些职能，它首先实践的是艺术的职能，不管它解决了那一些任务，它首先解决的是艺术性的任务。换句话说，在认识与改造世界时，艺术负有使命以这些途径达到自己特殊的艺术性的内容，这种内容就是别林斯基称之为“诗意的”，它不是别的，而是思想与感情、理智和情感的精华在其完整的精神的一致中的融合。

就像在人的现实生活里，他同他所遇到的一切现象的感情和理智的关系是彼此不可分割的一样，这些相互联系而又相互影响的关系也同样是不可分割地体现在艺术的内容里的。当列夫·托尔斯泰在自己的论著《什么是艺术》里断言艺术表现人们的感情，而且说这正是艺术的特征时，他所说明的艺术内容显然是片面的。在这里，列夫·托尔斯泰重复了浪漫派美学代表的错误，而浪漫派是由于同古典主义美学的片面的唯智论论争以至同样地把感情的表达片面地绝对化的。因此普列汉诺夫有充分理由在《没有地址的信》里批评托尔斯泰这个主要论题，解释说艺术能够表现人们的思想和感情。

这个“和”字包含着问题的实质。当然，不能把它理解为把人的精神世界的理智方面和感情方面简单机械地加在一起的记号。这里必然涉及那精神世界的有机的、活生生的完整性，这个精神世界只有当两种因素（指理智和感情——译者）互相渗透时才能产生具有艺术特性的、诗意的艺术内容。这可以用最简单的例子来说明：没有稍为显著的感情色彩的“纯粹”思想，最适宜于表现在枯燥的科学理论公式或图解的形式里；而没有受稍有意义的思想影响而产生的情绪，在本能的呼声和手势里得到它最适宜的表现（所以，诸如此类

情绪演变的表现，不仅人，而且也是动物所固有的[1]）；但是对于诗歌、对于歌谣或舞蹈的需要是在必需最适当地表现这样一种心境的时候产生的，在这种心境里思想离不开感情，而感情离不开思想，思想是富于情感的，而情感则是被意识到、被了解的。

这就是为什么在美学思想史上，当需要确定艺术内容的特殊本性时，常常采用"心灵"这个概念。极有意义的是，利用这个概念的不仅是唯心主义美学的代表们。别林斯基广泛地运用过它，车尔尼雪夫斯基也利用过它，就在我们之间，例如在作家是"人类心灵的工程师"这个有名的定义里，它也是被确认的。可以补充的只是，这个定义所表征的不仅是作家，而且是全部艺术家。

这样理解艺术内容的特征，也易于说明艺术形式的特点——艺术形式与人们各种别的活动的形式的区别。正因如此艺术形式才获得艺术的形象的性质，而只有赖于这种性质艺术形式才能竭尽人类"心灵"生活的理智和感情的、"诗意的"完整性来体现并表现人类"心灵"生活。

为文件和科学著作所利用的那种样式的语言是无力表达富有诗意内容的丰富情感的。因此艺术文学必须给语言以形象的加工，亦即使它在修辞上、语调上、音韵上更富于表现力，创造譬喻的形式，利用直接或间接的语言、对白、内心独白等手法。更有意义的是诗的形式的形成。在古代，科学思想也曾打算运用它来表现自己的内容，但结果只有抛开这种企图。而诗的形式到今天也还出色地为表现艺术的内容而服务，因为诗的全部结构——它的节奏整然的韵律，它的韵脚和半谐音，它的音响悦耳的"外形"，都具有表现情绪的巨大力量。

然而，艺术和科学之间的区别还不止此。因为科学体现了人类思维的成果，而思想的最确切的表现形式，思想的"直接的现实性"（像马克思主义奠基人所说的那样），乃是语言，因此所有科学正是利用语言作为表达科学内容的最重要手段。格拉费卡的或者

---

[1] 这个问题从前达尔文早就研究过（参阅他的著作《论人和动物的感情的表现》），而在我们时代里，在拉迪吉娜－柯特斯的学术著作《黑猩猩的孩子和人的孩子》里更得到最具体的研究。

雕塑的手段——平面图、图表、模型等——在这里无疑地只具有辅助的性质。我们在艺术里看到的是迥然不同的情况。艺术的确不能限于文字形式，因此有可能利用最为丰富多采的手段，借以渗入思想感情的领域，并了解这个领域的某些新的方面，要知道人类的精神生活是如此复杂、丰富和多方面，因而任何一种认识它的具体方法都不能是详尽无遗的。人对自然、对别人和对自己的态度，道德的和宗教的关系，政治和科学的关系，在生活和劳动中的关系，在和平生活中和在军事冲突中的关系，抒情的和戏剧性的关系、私人生活的和社会生活的关系——这一切构成个人的精神生活和社会的精神生活的内容，因此这一切都在诗意盎然的艺术内容中展示出来。

每一种艺术创作都能抓住并体现富于诗意的内容的这些或那些方面，而它们每一种之所以能区别于其他相近的人类活动形式，正是由于它是这样或那样地解决这个任务。建筑术之与普通建筑不同也就在于它除了建筑的实用的和构造技术的内容之外，还在建筑中“装入”自己的、富于诗意的内容，这也就是使建筑物能体现某种感情状态、情绪——快乐或悲哀，庄严的英雄气概或蕴诸内衷的抒情心境，宗教神秘的情绪或蓬勃乐观的心情。艺术性的摄影和艺术性的电影之不同于文件性的摄影和纪录片或科学普及片是因为，在这里，造型或教育的任务服从于使人了解影片中的人物性格的任务，服从于以风景照来体现情感的任务，亦即服从于在作品里“装入”兼有思想感情、富于诗意的内容的任务。与此相似的是艺术性的体操与普通运动的体操的区别——正像舞蹈一样，艺术性的体操具有某种诗意的，抒发心情的内容，而运动的体操的内容却是纯物理性活动的，“体育的”。对比一下人的雕塑的肖像和石膏的面具，或者艺术性的插图和科学图解的插图等，也可以看到完全同样的情形。在一切场合，产生艺术、美术的，不是在精致地完成某种活动或者创造出美的地方，而是在这样一个地方，在那里，进行任何的活动，使用任何的材料与任何的工艺，都力求达到认识并传达人的精神生活（在其理智感情的、诗意的完整性上）的某些表现。当然，制作的精致和由此而产生的美在这里是不可缺少的，但它二者所表征的只是该项活动和其结果的形

式，而不是它的内容。而艺术却“开始”于内容，而不“开始”于形式。因此，如果忽视艺术内容的特点，而单单限于在艺术形式上探求艺术特征，结果是不可能确定这种特征的。

必须再一次强调指出：艺术所特有的富于诗意的内容并非孤立，并非以危墙峻壁与任何别的“内容”完全隔绝的。刚好相反，任何要得到化学般纯粹的、蒸馏的、毫无杂质的“诗意的内容”的企图，结果只有令人失望。关于这一点帝国主义时代资产阶级艺术给我们以许许多多最有说服力的证明。资产阶级艺术家因为追求一种纯粹艺术性的内容，要它完全清洗掉任何社会的、政治的、伦理的、以至纯生活的成分，结果他们走入了抽象主义和超现实主义的死胡同，这就是有时自觉地、有时不自觉地使艺术失去诗意，使它变成谵妄的恶梦，或者枯燥而无意义的纯形式的“游戏”。

而事实上，“诗意的王国”——并不是现实中独立的领域，它不存在于别的现实领域——自然界、社会生活、政治、宗教、道德、劳动等——之外。“诗意”可以渗透于任何生活领域，如果人们把它带去那里，它就不难按新的样子来照耀并渲染这个领域。例如劳动，在资本主义社会里失去了诗意，而在社会主义社会里，却成为“正直、光荣、英勇、豪迈的事业”。或者如爱情——这是在人们的相互关系中最富于诗意的表现之一——只要它成为商品而进行买卖时，它的全部诗意也就丧失无遗了。

在艺术中也是这样——诗意的内容并不是与认识的内容或思想的内容相并列的某种特殊内容，而是任何生活的内容与意识形态的内容的诗化。因此，艺术的诗意内容必须吸收相近的社会意识形态和人类社会活动形式的内容所固有的某些因素，与此同时，每种具体艺术又各按各的方式而这样做的。例如，巴尔扎克的《人间喜剧》的诗意内容包含有认识资本主义社会里政治和经济关系的极其重要的因素，但是类似的内容结构在音乐与建筑术中是不可能的。罗西❶的创作的诗意的内容包含有建筑的实际生活的功利主义用途，但是在文学或者

❶ 罗西（一七七五——一八四九），俄国杰出的建筑师，俄国建筑术中的古典主义的代表人物。——译者注。

绘画里这样的内容结构却是不可想象的；列维坦的画中诗意的内容有许多认识自然的因素，但这是音乐所达不到的；马雅可夫斯基的诗歌的艺术性内容富于政治性的政论的因素，然而这样的内容在舞蹈中是无法表现的。

上述的一切表明了，任何的真实本身不能使作品成为艺术性的，即使这些真实是很巧妙地（从其利用这种或那种艺术手段来说）加以叙述的也好。同时，任何的真实，当它成为诗意的真实时，都可以被艺术地表现出来。大自然，当单单从其物质存在的物理规律来观察时，是不应当从艺术上去掌握的，这不取决于是否是可以看到的外貌或者是分子、原子和细胞的内部构造。然而，只消艺术家从诗的角度看到自然的某些现象，就会产生艺术地反映自然的丰富多采的形式——从莱蒙托夫、丘特切夫的风景抒情诗到密查尔·威尔逊[1]的小说中的物理过程的描述。研究人体构造的规律性的是解剖学。画家和雕塑家也研究解剖学，但是，在描写裸体时，只有当他们把解剖学的真实变成诗意的真实时，才能创作出艺术作品来；这一点可以用全部造型艺术史来证明——从菲狄亚斯和米开朗琪罗到罗丹和玛特维耶夫，[2] 从菩提彻利和提香到雷诺阿[3]和普拉斯托夫。[4] 爱情按其本质是洋溢着诗意的，正因如此，它的描写在艺术中向来占有、而且还会永远占有这样巨大的位置。但是如果去掉爱情的诗意因素，结果那最简单的生物学的“残余”只能由医学上来掌握，而不能从艺术上来掌握了，而要克服艺术这种“局限性”，即使是像罗布斯[5]或索莫夫[6]那样有才华的艺术家，他们的一切企图也不可避免地导向自然主义和淫秽作品，两者对于艺术都同样是极其有害的。从另一方面来说，甚至像饮食那样似乎是毫无诗意的事情，也能“进入”艺术，只要它们在某种程度上是充满高尚精神的（我们不妨提一下，在诗

---

[1] 密查尔·威尔逊（一九一三—），美国科学小说作家。——译者注。
[2] 玛特维耶夫（一七五八——一八二六），俄国画家。——译者注。
[3] 雷诺阿（一八四一——一九一九），法国印象派画家。——译者注。
[4] 普拉斯托夫（一八九三—），苏联画家。——译者注。
[5] 罗布斯（一八四三——一八九八），比利时的版画家。——译者注。
[6] 康·索莫夫（一八六九——一九三九），俄国十九世纪末至二十世纪初的一个艺术家联合组织《艺术世界》的成员，所画有色情作品。——译者注。

歌、绘画和音乐史上有关酒神题材的多种多样的处理：列奥纳多的《最后的晚餐》，勒·连❶的《农民午餐前的祈祷》，果戈理的《旧式的地主》，汉姆松的《饥饿》）。

关于人们的社会活动——生产的、政治的、军事的等在艺术中的反映，也应该同样这么说。任何形式的社会活动——阶级斗争与亲密关系，劳动与日常生活，都是同样程度地可以从艺术上掌握的。但是就在这里，每一种事实，每一种行为，每一种社会生活的关系，所要求的都不是简单地忠实描写，而是诗意地改变题材。

艺术可以以两种方式解决这个任务：它或者揭示劳动和斗争的诗意，科学和武功的诗意，革命的诗意，或者它诗意地揭露畸形的社会关系中的索然无味的庸俗事物。但是在两种情况下，只有当诗意地领会它，达到诗意的真实，使艺术内容成为诗意的内容时，才能从艺术上掌握社会的题材。

遗憾的是，对于这个确切不移的艺术基本规律，不管是理论家、批评家、我们艺术生活的组织者以及艺术家们本人，都远不是常常能了解的。正因如此在我们极其不同的艺术领域里，才那么经常地出现一些这样的作品，它们图解这些或那些事件，而不是揭示事件的富有诗意的涵义；它们把劳动作为工艺的过程来描写，而不是“作为创造，作为事业”（高尔基）来描写，亦即不作为富有诗意的现象来描写；它们之中表现了无可争辩的、进步的思想，但是没有成为富有诗意的思想，这些诗意的思想是经过反复体验感受、充满情感而成为艺术家的动情力的。如果我们的批评界不说明：诸如此类的作品虽则也是抱着最良善的意愿创作而成，却不属于真艺术的范围；如果我们的批评界在评论艺术作品时，只是根据它们反映生活正确到怎样程度，它们在思想上进步到怎样程度，它们在创造上、在形式方面又是否完美，与之同时，却忘记了它们内容本身的诗意和艺术性这个基本标准——那就会在艺术活动家以及读者、观众、听众们的意识里养成一种观念，仿佛任何富于诗意的内容对于艺术并不是必要的，仿佛只要作品

❶ 路易·勒·连（约一五九三——一六四八），法国画家，十七世纪上半叶法国艺术中现实主义的主要代表。——译者注。

里所表现的符合于被表现的，作者的思想是正确的，而在技巧方面又多多少少是作得巧妙的，那就非常之够了。

这也就是从理论上确定艺术特征、首先是艺术内容的特征的巨大实践意义。因此，艺术内容的问题成为现代苏联审美科学发展中最迫切问题之一，因为解决这个问题正是充分而全面地确定艺术特征的一个关键。

八

本文所论证的对艺术特征的看法，同近年来在我国美学中获得不少拥护者的一种理论有其密切的关系。这指的是“艺术的审美本性论”。它的拥护者肯定地说，不论是艺术的对象和它的内容，也不论艺术的形式及其对人的影响，都有审美的性质，虽则他们对“审美”的实质各有不同的解释。

这里不可能稍微详细地分析这种理论。然而毕竟要阐明，本文所论述的观念同它的关系是怎样的。

在我们看来，这种理论，肯定艺术内容具有审美的性质，比之一般地否定艺术内容特征的那种理论，无疑地有益得多。但是以“审美的”这个概念给这种特征所下的定义却不能认为是确切的。艺术内容的“审美”本性论的主要缺点是，它实质上正好没有抓住艺术内容的特征：要知道人类的审美活动比之他们的艺术活动要广泛得多。而当我们谈到艺术内容的“诗的”素质时，我们所断定的正好是艺术内容所固有的“诗的”素质，而不是“按照美的规律”的所有任何创作内容所固有的“诗的”素质❶。

❶ 因此我们不仅不能赞同我国某些理论家，他们企图把“审美的”和“艺术的”两个概念变成简单的同义词（例如《美学问题》第一辑上涅陀希文的论文或集体的论著《马克思列宁主义美学概论》，莫斯科，一九五七年），而且也不能赞同我国的著作中所提出的区分“审美的”和“艺术的”原则。例如，斯托洛维奇在批评蒲罗夫时写道：“艺术不仅是审美的现象，而且是艺术的现象。而艺术的则不仅是审美的现象，而是审美现象（人们所反映并在人类活动中表现出来的审美现象）的种类之一。”（斯托洛维奇：《论艺术的实质和特征问题——关于艺术的审美实质的一个观念》，国立塔尔土大学校刊，一九五八年，第六七期，第二二一页），他在这里依然没有抓住“艺术现象”的真正特征，因为其结果是，“审美的现象”存在于自然间，而“艺术的现象”存在于人类活动中。

当然，“审美”因素就在人类其他活动领域内也是可以遇到的。在《共产党宣言》里就有许多篇页提供了在政治理论著作中包含“审美”因素的辉煌典范。但是这个例子所证明的只是：在各种人类活动之间，并不存在不可逾越的界限，艺术因素可以渗入科学，正像科学因素、技术因素、体育运动因素等也可以渗入艺术。艺术的实质，艺术的质的特殊性并不因此而丧失，正像人们其他一切意识和活动的形式的质的特殊性不会丧失一样。这个实质不是审美的，而是艺术的形象的。

我们在承认艺术是现实之艺术的形象的反映时，最后还得看一下我国广泛流行的一种谬误意见。有些读者习惯于把艺术的形象性看作艺术形式的特点，——我国的理论家通常正是这么说的——这些读者们会觉得自己抓住了本文作者的一个明显的矛盾：一方面，本文证明说，艺术特征不仅表现在形式上，而且首先表现在内容上，而另一面则确定艺术的定义为现实之艺术的形象的反映！

然而这里没有任何的矛盾。问题单单在于：在我们看来，形象性所表征的不仅是艺术的形式，而且也是艺术的内容。

一般地说，“形象”的概念就像“艺术”的概念同样有许多涵义，遗憾的是，理论家们远没有经常地注意及此。反映论❶所称的现实的“映象”（образ），在一般哲学的和认识论的涵义上，既指人的感觉，也指人的观念和概念。列宁在《唯物主义与经验批判主义》里是这样使用“映象”这一术语，我们的哲学家和心理学家也是这样运用它。而当美学谈到“形象”（образ）时，指的是艺术的形象，这是哲学范畴和认识论范畴的“映象”的一个变种❷。

那么，艺术的形象的特殊性何在呢？

首先在于，它常常在具体的、物质的、有美学意义和富于表现力的形式上“定影”。艺术形象这个特点很少为我们的美学所注意，而塔萨洛夫的功绩也正在于，他在发表于《美学问题》第一辑上的论

---

❶ 按字面译，德文“Bildertheorie”这个概念正是意味着“形象论”。

❷ 按俄文“образ”，有“映像”和“形象”等涵义，在哲学中，一般用在“映像”的意义上，在艺术中则一般用在“形象”的意义上。——译者注。

文里极有说服力地阐明它。可是问题不限于此。艺术形象的特殊性还在于（可能这是更重要的因素）艺术形象具有某种特殊的内容——上文对整个艺术而说的那种精神上完整的，思想兼感情的、富有诗意的内容。要知道艺术的形象是艺术的“小细胞”，是它的首要因素，显然，在它里面，就像在一颗水珠上，以最简单的形式反映了对生活的艺术掌握的一般结构。

通常认为形象的定义是一般和个别的统一，典型和个性的统一，是给内容以具体感性的、描影绘声的体现。但是只要我们接受这个定义，我们就要承认（像蒲罗夫在自己著作中机智地指出的那样），被学者用作某种规律性的图解都是艺术形象了。顺便说说，图解在我国艺术里是如此经常遇见，以致我们习惯于在“形象性”和“描写”之间放上等号，其原因不正是在这里吗？

当我们谈到娜塔莎·罗斯托娃或者犹都式加·戈洛夫略夫的形象，列维坦的《弗拉基米尔卡》的形象，或是普希金秋日景色的形象，萧斯塔科维奇的第十一交响乐里的痛苦、愤怒和革命冲突的形象，或是舒塞夫[1]设计的墓上的胜利的悲哀的形象，马雅可夫斯基的长诗《放声歌唱》里的公民诗人的形象，或爱因斯坦的《波将金号战舰》的形象等时，我们考虑的不仅仅是：在这些形象上“一般”是在具体的“个别”上体现出来，而且因为这个“一般”包含着特殊的、对艺术说来是独特的、既有思想又有感情、富于诗意的素质，也只有这种素质才会把画图变成真正艺术的形象，当然，这种素质并不蕴含于形象的形式之内，而是蕴含于形象的内容的深处。

自然，艺术形象的形式是由于各种艺术所利用的材料，各种艺术的本性的有无表现力，体裁的特点，历史上的风格原则，各民族的艺术传统条件等而显得极其不同的。但是这一切区别都不妨碍人们感觉到形象性的有无，只要他们接触到任何一类艺术的作品，任何一种体裁、风格和民族流派的作品，这是不难觉察的，因为他们的标准乃是对形象所包含的、兼有思想感情的、富有诗意的内容的感觉。

这就是为什么我们怎样也不能同意 И. 维诺格拉多夫的意见，他

[1] 舒塞夫（一八七三——一九四九），苏联著名的建筑师。——译者注。

在自己论文学的内容和形式的一本著作[1]中说，艺术中思想之所以富于感情是因为它表现在具体感性的形象的形式上。而事实上呢，这里的因果关系是倒置的：艺术之所以用形象的形式来“工作”正是因为它的思想的富于感情的性质产生了形象，给艺术以内容，并强有力地要求一种能够体现和表现这内容的形式。维诺格拉多夫的著作总的说来很有意思，在许多方面很有说服力，但是实际上，艺术内容之富于感情的问题，他根本没有加以研究，在二百十六页上仅仅只用四页来谈它！这样忽视艺术中这个方面——这个从艺术地、形象地反映生活说来是独特的一个方面，据维诺格拉多夫说是因为“艺术作品的富于感情问题在现代并不引起认真的论争，它是十分明显的”[2]。可是这个保留的声明很难信以为真。这个问题固然没有引起论争，但这决不是因为它被美学充分地研究过了，而单单因为直到最近还很少有人注意到艺术的特殊性、尤其是艺术内容的特殊性的研究，遗憾的是，维诺格拉多夫的著作也没有打破这个传统。的确，我们一般地都承认艺术中必须富于情感，也许，这个问题是“十分明显的”，但是我们艺术的实践表明，那些在理论上常常仿佛是毫无疑义的东西，在创作和评价艺术作品时原来却远不是一清二楚的。

艺术的特征和其内容的特殊性问题应该看作当代实践上最重要的美学问题之一——正因为如此，它要求理论家们最最严肃的注意和积极的科学讨论。通过科学的讨论将会最后找到这个问题的确凿可靠、令人信服的答案的。

（焘宇译自《美学问题》论文集，第三辑，苏联《艺术》出版社，一九六〇年）

---

[1] 维诺格拉多夫：《文学作品的内容和形式问题》，莫斯科大学出版社，一九五八年，第八二、八三、二一三页。

[2] 维诺格拉多夫：《文学作品的内容和形式问题》，第八四页。

为什么可以争论趣味?

〔苏联〕A. 别里克

读者莫辛给我们写信说:“每个人都曾遇到过‘趣味无可争论’这句成语。使我感到惊奇的是,在最近几次外国画展上我所听到的谈话里(特别是当涉及到现代派的作品时),这一名言竟是三番五次地出现。我很想知道,这一说法是否符合关于审美趣味本质的正确理论概念?它是不是在争论中要的一种花招?美学上的争论一般是否可能呢?”

争论审美趣味,大概是现代生活中最常遇到的思想争论之一。因此,要证明趣味的争论一般地是可能的,未必有什么意义。如果有人怀疑这一点,只消向他举出聚讼纷纭的这类论争中的任何一个实例就够了。

然而当要证明为什么争论趣味是可能的、而且在某种意义上说是必要的时候,那又是另一回事了。要知道,我们听到“趣味无可争论”这一成语的时候,往往正是争论者的一方已经词穷理屈、因而希图以巧妙地引用名言来摆脱自己的论敌,说什么美学争论的本身似乎就是一场荒唐无稽的事情。

“趣味无可争论”的说法是在美学讨论的过程中产生的。这种说法背后隐藏着一种特殊的立场,一种对审美趣味本质的特殊看法。

我们记起了在去年英国画展上听到的一场谈话。

“请问,这些构图和画像有什么使您感到兴趣呢?”

“有什么?对不起,您喜欢橄榄吗?”

“就假定是喜欢吧。”

“然而我就不喜欢。您对此作何解释呢?”

这已经是对隐藏在“趣味无可争论”这种说法后面的立场的某种说明；“趣味无可争论”，据说是因为每种趣味都是一种天生的、本能的喜好，不适于作任何的解释。但是，这种立场是和经常争论审美趣味的实际事实相抵触的，在这种争论中，人们正是力图解释、证明、维护自己的道理。要知道，任何人（也许除了契诃夫小说中的某个喜剧人物以外）都没有见过一次相应的聚会，在这里每个人都以人和公民的热情证明（或力争），鲟鱼无疑是一切鱼类中最美味的一种鱼。

由此可以说，维护“趣味无可争论”这种说法的人，一般是将人们生来的选择的本能，他的纯系个人饮食上的嗜好，当成了审美趣味。然而应当指出，审美趣味作为一种精神上的能力（无怪乎对趣味的理论分析是从批判对人类兴趣作功利主义的消费性的理解那时候开始的），恰恰是基于人能够丢开自己的欲望，丢开自私的要求和对现实的直接生活上的反应，从这种意义来说审美趣味是无私的。

这就是说，在社会发展的过程中，在生产活动的基础上，人类在感受行为本身中就已学会把客观世界的各种各样的事物不仅当作满足其眼前需要的资料，比如对食物、住宅、衣服的需要等，而且饶有趣味地从与它们相类似的许多其他事物中间，依其客观的可见的特征（色彩、形态、结构等），把它们区分出来。

对物品的纯粹消费性的、功利主义的观点，恰好常常是忽略了那种使事物成为完整的、独特的感受客体的东西，忽略了那种当它被人消费的过程中遭到破坏而消失的东西。在审美感受中，事物使我们发生兴趣是其本身，并不是看它能否满足我们这种或那种需要而定。这里，不能不看到审美感受和对事物的理论的、认识的关系的深刻的血缘关系。撇开对这一分析说来是非本质的许多方面不谈，一般地可以说，在对事物的直接的感性感受的行为本身可能做到的程度内，对事物的审美态度，就是对它的客观的、理论的观点。

一个欣赏白桦林的人，对白桦的看法就不同于采伐森林的人。使欣赏白桦的人发生兴趣、感到愉快的是森林本身的生活，而不是这片森林可能采伐多少立方米的木材。在审美感受中，任何事物展现在我们面前时我们都是这样想的：但愿它是个独特的、有机地完整的、有自己生命的东西。无怪乎车尔尼雪夫斯基——对美学中的功利主义作了十分独到和彻底的唯物主义的批判的评论家之一——认为，在对有

生命的存在物的感受中，事物的审美的和实用的、自私的观点的对立性，表现得最为充分。

他在《当代美学概念批判》一文中写道："假若我们仅仅从对我们的用处那方面来看一个生物，而绝不注意它的内心感觉与要求，我们是把它作为死物来看待的；在赶车的人看来，马同它所挽的车没有什么区别：他照料马，但他也照料车，他饲养马，但他也给车上油，只因为不上油的车不能装运大量货物，而不饲养的马也不能运送许多货物。……仅仅从对我们的用处这方面来看生物，生物对于我们便不成为其生物了，因为它在我们眼里已不是美的东西。"❶ 由此可见，纯功利主义的观点，根本在否认、在扼杀个体的、独特的具体实物性，而用某种功用的死板的、物的抽象概念来代替它。

因此，车尔尼雪夫斯基写道："看动物和自然界应该不问其对人的利益而从其独立性来着眼，……否则我们只能看见它们是有益或有害的东西，而不成其为美的生物了。"❷

但是，无私、不关心个人利益，是不是像那些批评功利主义的唯心主义批评家们所说的那样，就等于对审美感受（或趣味的判断）的对象漠不关心、毫无兴趣呢？把二者这样相等同（把无私和无利害等同起来）是大错而特错的，尽管这也是为一定的历史所决定的。在资本主义的上升时期，资产阶级社会的理论家们（比如英国启蒙运动的代表就素来如此），特别精心地发挥了这样一种论调，认为个人的利益、私有的好处是人的天生的品质，是一切活动的最高的、唯一的刺激力量。最早批评功利主义的唯心主义批评家，例如康德，当他在自己的美学中反对利害的范畴时，不能理解到这个概念，远比自私❸那样的概念要广泛得多，所以，他们实质上同意了自己的思想论敌的错

---

❶❷ 参阅《美学论文选》，人民文学出版社，一九五七年，第四〇页。

❸ 趣味判断的无利害性是康德美学的根本原则之一。他在自己的著作《判断力批判》中指出，应该对品评的东西的存在，毫无利害想法，对它无动于衷，以便说出趣味的判断。

康德学说的这一错误的论点，被现代资产阶级的哲学和美学的代表们拿来武装自己，他们以此来否认趣味的社会的本质，把趣味和社会利害截然对立起来。

应该指出，康德本人并没有这样公开把二者相对立。康德还没有把问题分析到家，他不自觉地把兴趣和自私自利、功利主义混淆起来了。他甚至没有发觉，他坚持审美判断的无利害，同时又断言只有在社会里，具有趣味才是有利的，实际上是与自己的出发点相互矛盾的。

误。其实根本不能谈什么无私和无利害的等同。不仅如此。审美判断的无私，实际上正是人的集体主义和社会的利害积极显现的特殊的、个体的形式。要知道，富有审美意义的事物或现象，其本身及其特有价值，对于人从来不会没有任何利害的。刚好相反，对这种或那种事物的审美态度，以及将这些事物变成艺术描写的固定客体，经常是社会或是某一社会集团对这些事物所形成的一定新的立场的后果。

譬如，我们可以看一下对自然的审美态度是怎样产生的。历史研究的著作表明，在古代，甚至在中世纪的时候，人对自然美还没有自觉的审美享受的素养。就劳动和生活条件本身而论，自古以来人和自然就是结在一起，和自然界不自觉地混为一体，自然界还直接纠结在人的“日常生活”里边。这就使人对自然界缺乏一种比较开阔的观点和多方面的兴趣。只有到了文艺复兴时代，出现了客观前提[1]，人才开始逐渐地意识到自然界的审美价值。一个极为重要的前提条件是宗法制公社关系的有限范围和自给自足的生活方式的解体；脱离了公社，人意识到自己从自然界中分化出来，了解到（有时是粗野自私地）他不是自然的、而是社会的生物。这就引起对自然界本身的新兴趣，而自然科学的发展又帮助人了解到，自然界并不是依神灵的意志而造成，而是由于它本身所固有的规律而自己形成。在审美上接近自然界的过程是和对自然界的科学认识并进的，这个过程的开始，正当人在现实生活中实际上摆脱同自然界的直接而无意识的联系的时候。

人周围的自然界的审美价值的显现不是突然，也不是一次发生

---

[1] 当然，这并不是说，文艺复兴时代以前，人对自然的态度完全是粗野的、功利主义的，自然在艺术中根本没有得到反映。对自然的态度就像对一种“自然工场”（马克思）的态度一样，在当时，这种态度增加了自然的神话化、生灵化和神化的多种多样形式，这些形式首先决定了艺术描写的流行的方法。然而与此相联的虔诚和敬神的情感，根本上不同于审美享受，不同于把自然当作判断趣味的客体的态度。

同时，无论对自然的神话的或是宗教的观点，都以形成判断自然对象是否完美的一定标准为前提。由于特殊的历史条件，在有些古代宗教里，这种标准可能自发地（积极的代表人物没有意识到历史过程的这种状况）和审美的完美标准、美的准则相吻合。例如古代就是这样。当时关于神灵的观念，体现在确实是美的、塑造精致的人的形象上。古希腊城邦的宗教观念早已流为传说。而那个时代所形成的艺术标准，则永远进入了美学精华的宝库。

的，它是社会精神生活的一个复杂过程，这个过程至今还在继续着。而且在每一种艺术中这个过程进行得都各自不同。譬如在音乐中，自然界的审美价值只是从十八至十九世纪起，当产生并且确立了像交响乐和歌剧这种音乐形式时，才能占应有的位置。这里应当记起海顿❶的《四季》。在歌剧中，据谢洛夫说，“风景在威柏❷以前是任何人也未曾触及的一个方面”。

意识到自然风景的美，是一个复杂的社会现象，它是和彻底破除以前流行的趣味的信条有关的。这个过程在很大的程度上取决于居支配地位的文化传统，而且在每个国家里，是在不同的意识形态中进行的。比如，在文艺复兴时代的意大利，风景画是在同宗教禁欲主义的艺术教条的残酷斗争中进入绘画和文学的。在法国，这一过程开始得较晚，是在同古典主义的理论家、同主张“洗涤”并理想化自然界的人们的尖锐的争论中发生的。卢梭的民主性的感伤主义和他提出的“回到自然中去”的要求，是这些争论在哲学上的概括。在俄国，类似的过程开始于十八世纪和十九世纪之交，它是和批评学院派美化古代和意大利艺术紧密相联的。绘画中的学院派认为，只有在意大利，大自然才是美的，而无论如何也不是在俄罗斯。在关于俄罗斯大自然的审美价值的争论后面，当然是关于各种社会力量❸的重大社会利益的争论。意识到本民族风景自身的美，是为争取艺术和审美趣味的民主化的斗争的一个方面。

如果说在自然的审美价值的争论中，相互冲突的利益的社会实质还不经常地表现得十分明显的话，那么在人类底美的理想的争论中，

❶ 海顿（一七三二——一八〇九），奥地利大作曲家，维也纳古典乐派的代表。——译者注。

❷ 威柏（一七八六——一八二六），德国杰出的作曲家，德国浪漫主义歌剧的奠基者。——译者注。

❸ 在研究对自然界的审美态度的形成和风景成为审美趣味的一种客体的时候，必须强调指出，这里所谈的不是赋予自然事物和现象以审美的属性或价值，不是加进了人的所谓“本质的力量”即劳动，而是这些事物现实地、客观地所固有的特质和价值的显现与表露，是对客体从前根本没被发觉或是被完全歪曲解释的属性的重新“阅读”。具有很大兴趣的不仅是事物的美和其他审美定性的客观的本性，而且还有，它们在什么时候、正是在什么社会条件下，这些审美的定性会具有社会意义。

趣味的社会本性就表现得清楚而无可置辩的了。这里我们只消回忆一下众所周知的车尔尼雪夫斯基的分析。他指出了在贵族、商人、农民和平民知识分子的代表们对于女性美底理想所有不同看法的缘由。他令人信服地证明说，隐藏在这些特殊的审美见解后面的是对现实的不同的观点体系，这些观点体系则是由各阶级和阶层的社会地位以及他们实际参与社会生活活动的性质所决定的。

人之所以能区分出有审美意义的客体，是社会历史发展的结果，是广大的社会集体活动的产物。人们在这种那种具体历史阶段上能以什么程度揭示现实对象（无论是人本身、自然界现象或人类活动的产品）的客观审美价值必然决定于：该社会里认识现实并从实践上掌握现实的水平的高低，在该社会里居统治地位的意识能够在什么程度上摆脱各种各样的歪曲和空想，因而在该社会里居统治地位的阶级又能够在什么程度上认识现实的真正本来面目，这个阶级所赞同的思想、情感与行为准则又是在什么程度上符合于社会发展的客观倾向。审美的趣味（不管在审美见解中被直接评价的客体，初看起来是如何远离社会斗争和政治冲突），乃是某种社会力量思想团结的形式之一。

审美价值是基于某种社会经济基础的社会底一致性的体现。

大家知道，随着社会的发展，在它里边必然会形成不同的、有时甚至是敌对的利益，为了巩固这些利益不仅借助于一定的制度和思想观点，而且还有赖于确定相当固定的直接评价的标准，相当固定的对于现实的感情态度的准绳。争论趣味也是对于审美客体的不自觉的和蒙胧的反应所隐藏着的那种观点体系的显现和表露的方法之一。

因此不难下结论说，审美的论争不能限于空洞的、无论如何不能进一步加以阐明的“喜欢”或“不喜欢”。诸如此类的见解在食堂里点菜时也许还行，但不能应用于美学讨论。后者正是要求论证和合理地表述自己的“喜欢”的内容的。

审美的评价本身无疑是直接的，而一般说来，还没有达到任何专门分析的程度。然而，这并不妨碍审美评价成为社会的评价。正因如此，趣味的内容有可能合理而有证有据地表达出来，亦即能够从“感情的语言”译成“理性的语言”。

随着先进的审美趣味的形成，通常引起了许多部门艺术批评的发展，产生出相适应的合理论据和有效的政论方法，以捍卫并宣扬新的艺术要求。

当然，新的趣味，新的艺术表现方法，不是一下子能获得广大群众的赞许的。然而当这些趣味确实先进而又富于生命力，它们任何时候也不会以“难以言喻”为幌子的。以新的艺术要求和趣味来表现自己的观点和利益的进步社会力量，是敢于捍卫这些要求和趣味的。真正先进的趣味的捍卫者是无须乞灵于“趣味无可争论”的口号以逃避分析与批评的。

刚好相反，捍卫过时的趣味的人（在今天，他们一般地是乔装为超新式的）通常顽固地主张审美的评价是完全不能说明的，非理性的，不能译成“理性的语言”的。

上举的来信者正确地指出，对于“趣味无可争论”这个论点同现代派艺术正好是形影不离的。

在现代资产阶级美学中居主导地位的趣味观念（首先是存在主义和弗洛依德主义的观念）竭力鼓吹任何审美评价是难以理喻的说法。他们力图把审美趣味从明显的、可以合理地表述的意识的领域排挤到下意识的领域，因而把没有意识到的趣味，亦即没有真正社会内容、尚未充分发展的、粗野的趣味奉为典范。例如，弗洛依德主义把关于趣味的见解归结为天生的、不变的性欲感受的升华。而存在主义者则把它归结为难以捉摸的（经常地在病态的心理状况下呈现的）个人存在的感觉。不论是前者还是后者，按其实质说来，都是把审美评价降低为模糊不清的、粗野的生物的反应。与此同时，他们却认为只有在这样的反应里才能表现真正个人的、独一无二的人类个性内容。这些思想在超现实主义者与某些抽象主义的代表们的艺术实践中得到反映，他们认为现代艺术的主要使命是表现蒙胧的、模糊的、下意识的或心理上畸形化的东西。

直觉主义者在艺术与美学中攻击理性的、可以合理地了解的因素。他们认为，理性的要求只是虚伪的假设，这些假设歪曲了世界情况与人类生活的情况，使人们失去个性，束缚了他们的主动性。这种对理性的看法，是现代资本主义社会里精神生活组织的产物。这是对

于帝国主义国家内居统治地位的审美关系的特有的一种虚无主义的和无政府主义的反应，在这些国家内，艺术正像整个精神活动一样，是被迫为垄断组织服务的。在这里，艺术最经常地被利用为达到商业目的（广告）或政治目的（以艺术为工具的宣传）的方便手段，为了使群众腐化和愚蠢（制造受人欢迎的电影，诲淫的连环画，吸引人的广告性的和低级趣味的假艺术品等）。这一切确实使人不可能社会性地、自觉地表现自己的个人精神上的需要与意向。

然而，理性主义、人类的理性本身，在这里是完全可告无罪的。罪恶的根源在于过时的社会关系的体系，它使人变成畸形，无可避免地导致人的精神需要的划一化。直觉主义者不了解（或者不愿了解）这种基本真理，并且排斥理性与人类思想以及人类思想的实际成就。他们夸大审美评价（作为直接的、感情的评价）与间接的、基于分析的判断之间的区别，而使自觉的与下意识的、正常的与病态的、社会的与反社会的因素相对立。无怪乎他们反对资产阶级的意识划一化的抗议，经常因此成为极端反动的号召——号召回到中世纪的神秘主义、神话，或者回到“原始的”放荡妄为。“西方世界”在确立摆脱私有制枷锁的社会关系方面陷入了精神上的死胡同，而非理性主义、直觉主义的观点对于了解走出这条死胡同的出路的人说来，是主要的障碍之一。关于这一点从人类生活活动、包括审美活动等一切方面说来，都是很公允的。直觉主义的拥护者，在对理智上的认识和审美的理解二者的区别上，达到荒唐的地步，就其实质说来，他们是走向绝对化，是承认在帝国主义环境下精神生活所采取的那些畸形和歪曲的形式是永恒而且自然的。

实际上，对现实的理论关系和对现实的审美关系二者是彼此相似相近的，它的区别本身是不能变为对立现象的。

最能证明两者相接近的是艺术批评，这是理论和研究活动的专门领域，它的特殊任务是有意识地表达并合理地捍卫审美要求，阐明这些要求同相应的社会集团（阶级、民族）的全部社会利益的联系。

文学批评上的论战——是趣味论争的发展形式。饶有意义的是：许多艺术批评著作都进入了社会思想史，进入了社会学说史。例如，列宁论托尔斯泰的论文，莱辛、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗

留波夫的文学批评著作，都是我们所熟知的。

别林斯基曾确切地称之为“进展中的美学”的艺术批评，是促进趣味发展的极重要的手段之一。可以说，理性的艺术批评的分析越是发展，直接的、感情的评价一般地也越是明白正确和丰富多采。

在艺术发展的最紧张的剧变的时代，通常会引起政论性的艺术批评的蓬勃高涨。我们不妨回忆一下莱辛和狄德罗的论战性作品，俄国革命民主主义文学中批评思想的卓越典范，年青的无产阶级艺术的杰出的捍卫者——普列汉诺夫、沃罗夫斯基、卢那察尔斯基等人。

批评作为美学形成的因素，在艺术论战激化的时期，其意义是特别巨大的。由于审美上的论争，越来越多的群众的艺术需要活跃起来。也只有在公开的、说理举证的论争中，才能磋磨出健全正确的评价审美现象的观点。

顺便谈谈，这还取决于另一件事。艺术趣味当其表达社会利益时，常常也是作为真正个人的、特有的东西而表现出来、而起其作用的。审美趣味——这极其重要——不能想象为某种直接共通的、没有个人特色的、彼此不分的、平均数的东西；审美趣味的标准——它们是绝对存在着的——从来不表现为某些使我们可以笃信不疑地依以确定自己对事物的态度的公式或指示的形式。审美趣味的标准与实际的指示、科学的处方或技术的规则有所不同。实际的指示、科学的处方或技术的规则的起作用是相对地不依赖于人们对它们的内心态度的，而审美趣味的标准只有当其作为深刻的个人的动因、亦即只有当它们被人们由衷地接受并真正成为个人的信念时才能发生作用。审美趣味的形成是长期地改造自己的结果，当你还没有改变自己的本来面貌时，它是不可能简单地加以模仿和因袭的。如果有人通过别的方法，通过表面的、非批判的吸收方法，模仿某种流行样式，事情的结果常常是很可悲的。通过这样的途径是不能产生固定的、多方面的趣味的。

艺术史指出，某个时代的趣味和审美标准上的任何真正根本的转变必然与人们的内心世界及其自觉心的深刻变化相联系的。

但这是说，改变趣味只有通过改造思想、改变信念才能奏效，而怎样也不能通过发布命令、强制接受或者是无批判地模仿别人的方

法。新旧趣味斗争的战线常常穿过人们的内心，人们与自己辩论，同自己斗争。我们每个人大概不止一次地曾用个人经验证实过这一点，因为个人的趣味形成，在某种程度上是再现着他的社会历史发展的因素的。

因此，公开的讨论是最好的教育方法，这种方法能够令人认清并自动地改造和形成他基以判断审美对象的标准。美学的讨论在我国极其不同的各个阶层的居民中日益广泛地展开。在苏共中央委员会的《目前情况下党的宣传任务》的决议中，极其注意读者座谈会、优秀的电影、戏剧和书籍的集体讨论等美育的形式。这里所谈的不仅仅是培养高尚趣味的“辅助的”手段，而且是形成高尚趣味的总的方法之一。既然是这样，那么，有效地培养高尚的审美趣味的必须条件之一就是正确地、科学地认识审美趣味的本性、内容与其形成的方法。顺便指出，创造性地掌握美学思想史，也是预防空洞而混乱地争论趣味的必要办法之一。

现在我们可以作结论了。从上述一切我们知道，审美趣味不是天生的、生物本能的能力，而是人的精神上的、社会性的能力。这种能力不是得自天赋，而是在教育过程中养成的。虽则从表现的特性来看，审美趣味是因人而异，以个人喜爱和嗜好的形式显示出来，而按其内容说来，它却是深刻的社会的评价。正像理论认识的能力一样，趣味也是在社会中、并有赖于社会而形成的。

审美趣味首先是社会的、而不仅仅是个人的经验的集中表现。在趣味的判断里显露出各个民族、各个阶级以及其他社会共同体的社会利益和审美理想。我们的审美评价不仅在艺术品的影响下形成，它们本质上是取决于生产活动、生活和业余的条件的。这些条件既然在不同时代这些那些阶级或阶层的代表者那里各不相同，他们的切身利益、意向和理想也是极其不同的。这也就是作为思想论战的形式之一的趣味的论争所由以产生的主要根源与客观基础，这种论争在人类全部美学发展史的过程中是从未中断过的。

（郭燕译自苏联《哲学问题》杂志，一九六一年，第六期）

论　　美

〔苏联〕H. 契都诺娃

美的问题引起了过去所有卓越的哲学家的兴趣并不是凭白无故的。列宁认为真正的美是真正伟大的艺术不可或缺的特征也不是偶然的。

正像马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中谈到理解艺术和欣赏美的能力是人类的同一的能力，并且把古代艺术的高峰跟人类从它那里获得的永恒的艺术享受直接联系起来一样，列宁也把真正艺术的概念跟美的概念联系起来，并且谈到喜悦的感觉是由“艺术天才的最高表现”、即由真正伟大的艺术所合乎规律地在人们心里引起的一种感觉。

这种思想是列宁的艺术观所深刻地固有的，说明这一点的不仅有克鲁普斯卡娅、高尔基、卢那察尔斯基所提供的有关列宁的类似见解，而且有列宁对艺术评价的整个体系，他对艺术问题的全部政策。

因此，揭示艺术中的美的本质，是我国美学的基本问题之一，然而，迄今为止，这个问题仍旧处于我们的研究者的视野之外。这里，我并不是要给这个问题以科学的解答，我只想和读者一起来看一看黑格尔和车尔尼雪夫斯基怎样解决这个问题，并从马克思和列宁有关美的见解来考虑这个问题的解决途径。

比较一下车尔尼雪夫斯基所发挥尽致的唯物主义的美的理论同代表唯心主义审美思想的高峰的黑格尔的美学理论，是很有益处的，因为如所周知，车尔尼雪夫斯基的美的理论正是建立在批判黑格尔的美

的理论的基础之上的。

车尔尼雪夫斯基在其美学的重要著作中首先是跟加深了黑格尔美学的薄弱方面的黑格尔派菲希尔展开论战，而实质上是在跟黑格尔进行争辩。

他在《审美关系》❶ 的第三版序言里写道："凡是他（指菲希尔——契都诺娃）同黑格尔《美学》的基本思想有出入的地方，都是把这些思想损坏了。但是，作者（指车尔尼雪夫斯基本人——契都诺娃）所引用的那些文句，却总是说明黑格尔的思想的。"❷

大家知道，车尔尼雪夫斯基认为自己对美的本性的看法，是跟黑格尔的看法针锋相对的。实际上，对于美的理解，即对于所谓艺术活动或美术这个人类活动领域的基本概念的理解上，我们看到了两种相反的原则。

但是，车尔尼雪夫斯基的著作，如果只包括同黑格尔的观点相反的观点，那它对我们就不会有现在所具有的那么巨大的学术意义了。车尔尼雪夫斯基对黑格尔美学的中心概念、即美的概念的批判之所以是天才的，正因为他给艺术科学的中心概念奠定了另一个原则上不同的基础，他不仅批判了黑格尔，而且继承了黑格尔。而我们之所以需要研究车尔尼雪夫斯基对黑格尔的美的概念的批判，是因为这种研究使人们有可能去判明黑格尔的美的概念的唯心主义辩证法中的唯物主义因素，正如判明车尔尼雪夫斯基对于美的唯物主义观点中的辩证因素一样，也就是说是有助于阐明真理的。

一

车尔尼雪夫斯基的美的理论中的基本论题是怎样的呢？黑格尔坚决断言，"艺术美高于自然美"❸，与他相反，车尔尼雪夫斯基同样坚决地断言：生活美高于艺术美；艺术家所能做到的极限，无非是再现生活美，并且这种再现必然要比本来面目显得逊色和贫弱些。车尔尼

---

❶ 即他的《艺术对现实的审美关系》中译为《生活与美学》。——译者注。

❷ 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民文学出版社，一九五七年，第五页。

❸ 黑格尔：《美学》，第一卷，人民文学出版社，一九五八年，第三页。

雪夫斯基的学位论文[1]的批判部分的基本内容，正在于他逐点反驳了断定艺术美绝对优越于客观的、不依人为转移而存在的现实美。车尔尼雪夫斯基的美学的这个基本论题，正像他所正确地断言的那样，是与黑格尔的美学的基本论题相对立的，这里面集中了车尔尼雪夫斯基理论的力量和伟大之处，这是由他的唯物主义决定的；然而也集中了这一理论的弱点，这是由他的唯物主义原理中的非辩证的性质决定的。

让我们来看一看车尔尼雪夫斯基对美的概念所下的著名定义：

“美的事物在人心中所唤起的感觉，是类似我们当着亲爱的人面前时洋溢于我们心中的那种愉悦。我们无私地爱美，我们欣赏它，喜欢它，如同喜欢我们亲爱的人一样。由此可知，美包含着一种可爱的、为我们的心所宝贵的东西。但是这个‘东西’一定是一个无所不包、能够采取最多种多样的形式、最富于一般性的东西；因为只有最多种多样的对象，彼此毫不相似的事物，我们才会觉得是美的。

“在人觉得可爱的一切东西中最有一般性的，他觉得世界上最可爱的，就是生活；首先是他所愿意过、他所喜欢的那种生活；其次是任何一种生活，因为活着到底比不活好：但凡活的东西在本性上就恐惧死亡，恐惧不存在，而爱生活。所以，这样一个定义：‘美是生活’；‘任何事物，我们在那里面看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的，’——这个定义，似乎可以圆满地说明在我们内心唤起美的情感的一切事例。”[2]

如果我们把车尔尼雪夫斯基这个定义跟黑格尔的定义——“我们……应该把美界定为感性现象，理念的感性显现”——比较一下，那么我们首先看到车尔尼雪夫斯基一下子就完全把这个概念的具体特征引进关于美的本质的基本定义中来。他写道：“美包含着一种可爱的、为我们的心所宝贵的东西。”黑格尔，像我们下面要看到的那样，却不得不在他所判定的美的本质本身的直接关系之外去找寻一切

[1] 即《艺术对现实的审美关系》。——译者注。

[2] 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第六——七页。

美的问题中几乎是最复杂的问题的解答，即美的感受在人身上引起的愉悦的感觉、审美的享受的感觉的规律性问题的解答。而这种情形在黑格尔和车尔尼雪夫斯基对美的问题的全部解答中是起着最重要的作用的。

我们且来看一看车尔尼雪夫斯基对这个问题的解答。正如我们从他的基本定义所看到的那样，车尔尼雪夫斯基把“美在人身上所引起的感觉”作为他的对美的本质的研究的出发点，并且像一切唯物主义者那样，深知这种感觉是现象的客观本质的主观映像，他找寻这种本质，不把这种本质所引起的感觉抽象化，而是相反地以感觉为出发点。这就使车尔尼雪夫斯基有可能找到阐明美的概念的真正本质的唯一实际的途径。

康德详细分析过美同有用在原则上的对立，这种对立在黑格尔的美学中纵然一般地说不大重要，但毕竟为黑格尔所采纳。车尔尼雪夫斯基在批判这种对立时写道：“情形（指认为美的欣赏的“无私性”以及“不实用”对我们说来是美的必然特征这种见解——契都诺娃）并不是永远这样；尤其是对无生自然界的美的欣赏，就往往有这样一种糊糊的思想伴随着：它能给人以什么用处或者什么享受呢？譬如，当我们欣赏莱蒙托夫所谓‘黄熟的田畴’的时候，我们便不能摆脱这样的思想。美的欣赏只有在下面这个意义上才是不自私的：譬如，我欣赏别人的田畴，而绝不想到它不是属于我所有，卖去田中谷物所得的钱也不会落到我的口袋里，但是，我却不能不这样想：‘谢天谢地，谷子长得好极了，这一回，乡下人可以松口气了！我的天，这田里给人们长了多少人间幸福，多少欢乐呀！’应该指出，这种思想可能是模糊地作用于我们的心里，甚至我们不觉得它是作用于我们的心里，但是它最能引起我们对田畴的美的欣赏。”❶

车尔尼雪夫斯基在另一个地方发挥这同一思想的时候写道：“人一般地都是用所有者的眼光去看自然，他觉得大地上的美的东西总是

---

❶ 车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，见《美学论文选》，第六九——七〇页，人民文学出版社，一九五七年。

与人生的幸福和欢乐相连的。”[1]

正是车尔尼雪夫斯基的这些思想成为他在原则上有别于黑格尔对美的本质的看法的基础。美的定义本身：“美是生活”，实质上就是从这样的思想——美感的基础历史地看是对于有益于人和人类的事物的欣赏——引出的结论。车尔尼雪夫斯基在他的这一论断中，就其实质说是如何正确，我们在下面将再细谈，而现在对我们重要的是，判明车尔尼雪夫斯基的最重要的论断——美的起源是由于对人和人类的有用——决定了他的美的理论的基本的和最伟大的优点：车尔尼雪夫斯基是把关于美的本质的定义建立在美的内容的基础之上的。他也正是沿着这一条路线跟黑格尔进行根本性的争论的。

问题在于，遵循自己哲学体系的唯心主义原则的黑格尔（大家知道，这种哲学体系认为整个世界史是绝对精神向自我认识的发展，认为艺术是自我认识的形式之一），在把美界定为艺术的中心概念时，正是强调了形式，强调了精神在艺术中认识自己、“观察自己”的形式。当然，我决不想因此说黑格尔所下的美的定义是形式主义的——这样的论断将会直接否认了真理，我是要说，黑格尔的定义——美是理念在感性形象上的体现——是把内容的充分体现、也可以说是把内容的完满体现当作美的概念的中心，但却没有判明内容本身。

车尔尼雪夫斯基在自己的定义中，正是以确定美的内容这一点作为基本的东西。

黑格尔本人，像我们下文将看到的那样，很清楚地知道自己所下的定义的缺陷，在他的美的见解里，对我们最有价值、真正有独创性的地方，是由于他在实质上是以其他的定义代替了自己这个基本的、一般的定义。这一点在适当的地方我再来谈。然而，他这些一般的定义仍旧在起作用，所以车尔尼雪夫斯基完全有理由把它们当作要点予以反驳。他正确地断言，凡是黑格尔放弃他本人的唯心主义原则的地方，也正是他登上科学思想顶峰的地方。

车尔尼雪夫斯基写道：“黑格尔和菲希尔经常说到构成自然界的

[1] 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第一一页。

美的是使我们想起人来（或者用黑格尔的术语来说，预示人格）的东西，断定自然界中美的事物，只有作为人的一种暗示才有美的意义。伟大的、深刻的思想啊！黑格尔的美学该将是多么的完美，如果作为它的基本思想的是出色地发挥过的这种思想，而不是玄妙地寻求表现出来的理念的完满的话。”❶ 黑格尔美学的这种思想事实上含有极有意义的合理内核，而车尔尼雪夫斯基当然是对的，因为他肯定必需使那种真底内容成为美的定义的要点，这种真底内容在单个的感性形象上的实现，就是我们称之为美的东西。

他也这样做了，把美界定为“依照我们的理解应当如此的生活”，或者界定为“美好的生活”，“应当如此的生活”❷。同时车尔尼雪夫斯基竭力坚持美本身是健康的、充满精力的人类的生活，只有这种人类的生活构成了真正艺术的内容，自然界中的美只有在对人的关系中才是美的。

他在评论亚理斯多德的《诗学》时写道：“无论柏拉图或亚理斯多德都认为艺术尤其是诗的真正内容完全不是自然而是人生。认为艺术的主要内容是人生——这伟大的光荣应该归于他们，在后世只有莱辛一人曾说过这种见解，而他们所有的弟子都不能了解。……真正的诗人绝不会模仿自然，他的主要对象是人。”❸

车尔尼雪夫斯基的这些论断是不是对黑格尔的美的定义的否定呢？

车尔尼雪夫斯基否定了黑格尔定义的根本基础——实在的、物质的感性的现实只是精神的“自身异化”，并不是物质产生精神，而是精神产生物质，所以作为精神在感性现象上的充分表现的美，不但不存在于自然界，而且实质上也并不是人所创造的，而只是由人所设想出来的。因为要知道，按照黑格尔，美的本质也就在于理性把理念想象为在感性形象中的充分体现，实际上这样的体现是不可能的。

---

❶ 车尔尼雪夫斯基：《美学论文集》，莫斯科，社会经济出版社，一九三八年，第一三页。

❷ 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第六、七页。

❸ 车尔尼雪夫斯基：《论亚理斯多德的〈诗学〉》，见《美学论文选》，人民文学出版社，一九五七年，第一四四页（译文略有改动——译者）。

与此相反，车尔尼雪夫斯基十分坚决地捍卫美的现实性和实际性。他写道："通常关于美的概念（他把黑格尔和菲希尔的定义叫做"通常的"概念——契都诺娃）告诉我们，只有生意盎然的才是美的，只有生活境界是美的境界。然而，他们不是说生活本身就是美，而是说理念在生物上的充分体现才是美；生物本身并不美，它不过是理念体现于其上的工具罢了。在我们看来，生活本身就是美……"[1]

其实，车尔尼雪夫斯基和黑格尔"争辩"的本质也不过这样而已，但是这并不是关于某一个科学定义的争辩。这是对作为人类活动最重要形式之一的艺术的关系的基础本身和原则本身的争辩，这是关于艺术思维对存在的关系的争辩；是关于对世界的一般关系的基本原则的争辩。

在这一争辩中，车尔尼雪夫斯基在美学思想史上首次极其坚决、极其彻底地肯定了美的世间的、物质的、人的本质，由于他断言艺术是服务于现实的、大地上人类的幸福的活动，并且正是这样地来服务的，因此艺术家——车尔尼雪夫斯基这样设想——才为鉴赏艺术的人们复制出那现实地、实际上存在于生活中的美。

在这些见解中，像我们看到的那样，包含着车尔尼雪夫斯基的理论所断言的现实优于艺术的非辩证观点的薄弱方面，但是这种认为现实占首要地位的论断本身，却是艺术科学能够繁荣发展的唯一基础。只有在这个基础上才能够彻底解决美学的基本问题，这些基本问题（尤其是这里引起我们兴趣的美的问题）在唯心主义基础上是不能解决的，甚至像黑格尔这种唯心主义思想的伟大天才关于美的本质的见解也陷于内在的不可解决的矛盾中。因此，在阐明这些问题的本质方面，车尔尼雪夫斯基比黑格尔向前迈进了具有巨大原则意义的一步。此外，正是从车尔尼雪夫斯基所作的批判的角度看来，从他的一般美学思想的角度看来，黑格尔思想本身才获得了本质上不同的、更深刻和更真实的意义。

把美作为理念在感性现象的形象上的体现——这个黑格尔的中心

---

[1] 车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，见《美学论文选》，第六四页。（译文略有更动——译者）。

的、基本的定义的情形正是如此。车尔尼雪夫斯基反驳——而且反驳得很正确——这个黑格尔的定义，因为这定义具有唯心主义哲学的实质，他反驳受这种唯心主义实质所指导的抽象性，以及由于抽象性而来的黑格尔的定义的缺陷。但是车尔尼雪夫斯基把它作为美的基本必要的特征和属性的定义而接受下来。

他写道："他们对美所下的定义是这样的：'一个物象，如果它充分体现了理念，便是美的物象。'但是这个定义译成平常的语言就是说：'同一种类中好的东西就是美的'，因为正是恰好符合它种类的理念的那件东西，就是同类中被称为好的东西。"❶ 因此车尔尼雪夫斯基拒绝这种美的定义，说美在这个定义中"跟一切存在物"混同起来了。

他写道："然而，假如把通常说的美的定义了解为：'只有同类中好的东西才有可能是美的，'那么这定义是正确的。譬如，马是美丽的动物，但是在劣马身上就找不出什么美来，只有良马才能产生美的印象。"❷ 还有："一切美的东西都是出类拔萃的东西。但并非所有出类拔萃的东西都是美的。"❸

车尔尼雪夫斯基在下面这种意义上是正确的，就是只有当我们确定在具体存在中实现的、我们称之为美的那种内容之后，即确定那种真，或是按照黑格尔的说法，确定我们希望能在生活中实现的那种理念之后，——只有在这之后，作为美的必要定义、即真在具体感性存在的形象中的完满体现的概念才有意义。

这样，车尔尼雪夫斯基对于美的学说的科学发展的基本贡献在于，把美对于人的特殊影响（快感）作为研究美的本质的出发点，车尔尼雪夫斯基揭示了美的起源在于对人和人类的有用上，这样，他便提出了美的领域的头等必要的科学的界限。在这一基础上，为车尔尼雪夫斯基所接受的黑格尔的原理，即只有理念在感性形象上的完满体现才是美这个定义，获得了深刻有效的意义。车尔尼雪夫斯基在为

❶ 车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，见《美学论文选》，第六四页。
❷ 车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，见《美学论文选》，第六九页。
❸ 车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第四页。

美的定义奠定了唯一科学的唯物主义的基础，打开了让我们能够掌握黑格尔美学的全部财富的唯一的道路，并使他的美学摆脱了在唯心主义基础上难以解决的深刻的内在矛盾，这种矛盾甚至贬低了黑格尔对美学规律实质的精辟探讨的价值。

不错，车尔尼雪夫斯基在反对黑格尔时是集中地全面论证这个主要原理——人所创造的美，就是反映现实中存在的美，否则它就不可能产生——因而他在自己的主要美学著作里，忽视了人类思惟的、尤其是人的美的概念的积极本质。这里就是他的美的理论的弱点，这个弱点实质上是与他自己哲学整个精神相矛盾的。按照自己的思想的整个性质，车尔尼雪夫斯基是一位革命家，他不可能把艺术的任务限于、而在他的批评实践中实际上也从没有把艺术的任务限于消极地再现生活。然而在跟唯心主义的理论交锋中，辩论的逻辑不止一次使车尔尼雪夫斯基否定艺术所创造的美在生活中的积极作用。

车尔尼雪夫斯基本人很清楚地感到了这一点。

他在《美学关系》的作者自评中写道："照我们看来，车尔尼雪夫斯基先生铸成了大错，他没有更详细地发挥艺术的实用意义、艺术对生活与教育的良好影响的意义。"[1] 但是只有基于辩证唯物主义，才能发挥在《美学关系》中实际具有的这种思想，辩证唯物主义正是认为：人类对现实的认识的本质是这种认识包含着"理想的"因素——呈示实践活动的目标，并包含着作为认识的真实性的唯一客观准绳的实践活动本身。大家都知道，列宁写过："观念是〔人〕的认识和意图（欲望）"。[2]

在车尔尼雪夫斯基的美的理论里，这种人类思惟的本质被忽略了，因此，许多深刻而富有成果的见解在他的美学里始终未被探讨。

照我们看来，关于艺术活动的本质之具有创造性质，关于艺术的认识方面并不是艺术的唯一的和决定它本质的方面的想法，首先是属于这些富有成果的见解之列。

他在评论亚理斯多德的《诗学》时写道："只有一点是正确的：

---

[1] 车尔尼雪夫斯基：《艺术对现实的美学关系》，见《美学论文选》，第三〇页。
[2] 《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五九年，第二〇八——二〇九页。

我们有时候……因为想认识人们的风俗、远方民族的习惯等而去读诗，但是我们阅读诗歌作品往往绝不是出于这一动机的，而诗歌所以产生也绝不是出于诗人要了解某一问题的欲望（像写学术论文那样）。创作欲（通过模仿，或者像今日所说，通过‘再现’），生产欲，乃是诗创作活动的根源。”❶

这种思想，如果被他发挥，无疑地也有益于他的美学的那个重要思想——美就是照我们的概念所应该有的那种生活。而这种思想的发挥，实际上无非是理想的概念，这一概念纵然在车尔尼雪夫斯基的美学学说中也这样粗具轮廓地描绘出来，然而却不能在他的唯物主义基础上得到发展，这是由于他这个唯物主义的静观性质的缘故。车尔尼雪夫斯基关于艺术（不错，车尔尼雪夫斯基在这里说的只是诗）应该说明生活，应该是生活的导师的论点在其理论著作中也依然是没有提供论据的。

这些论点反映着艺术（当然不止是诗，同时还有其他各种艺术）的实在本质，并且提供了艺术的进一步发展的方向。它们所以有其客观的现实的基础，正是被车尔尼雪夫斯基在理论上所低估的艺术活动的那种特质——即创作幻想的威力，想象力，呈示发展、前途和目标的能力，这些发展、前途和目标是人类作为有希望和有可能的东西而对自己提出的，而这种发展、前途和目标在美学用语中就叫做理想。

离开了理想的概念，就不能谈艺术在生活中的特殊作用。艺术无疑也提供认识，因为创造的理想，正像不是别人而是黑格尔所极好地指出的那样，要求全面而深刻地显示既存的现实。但是认识并不构成艺术活动的特殊本质，有如我们上述，这也是车尔尼雪夫斯基本人所知道的。

正像在哲学中，“和唯物主义相反，能动的方面却被唯心主义发展了，但只是抽象地发展了，因为唯心主义当然是不知道真正现实的、感性的活动的”，❷——这样，我们在最伟大的唯心主义者黑格尔著作中，可以找到美的理论的积极的一面的发扬，美的理论的这个

❶ 车尔尼雪夫斯基：《论亚理斯多德的〈诗学〉》，见《美学论文选》，第一四〇页。
❷ 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第三卷，一九六〇年，第三页。

积极的方面，据车尔尼雪夫斯基本人承认是研究得不够详细的。

二

黑格尔断言：艺术家可以而且应该——因为不然他就不成其为艺术家——创造比既存的现实更为完美的现实的形象。而正是这种创造的行为给人们以享受，因为黑格尔说，创造欲构成人的本性的最重要的特质。他写道："儿童的最早的冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造（或创造自己）。不仅对外在事物人是这样办的，就是对他自己，他自己的自然形态，他也不是听其自然，而要有意地加以改变。"❶

尽管像我们在下面将看到的那样，黑格尔的这种思想在他的体系中具有抽象的、因而是变态的不正常的性质，在很大程度上降低了它的意义，但是这里所说的原理，是黑格尔的那些天才思想之一，这些思想，如果剥开了他的体系的唯心主义外壳，是能够揭示出真理的。正是从这个原理涌现出黑格尔美学的那一切极丰富的思想，不考虑到这些思想，真正的艺术理论是无从建立的。固然，为了建立这个真正的艺术理论，必需先要破坏黑格尔美学建立于其上的基础。

这样，黑格尔断言，艺术活动植根于人类改变世界和改变自己的渴望。这种改变究竟是在怎样的方向实行的，而又趋向于怎样的目标呢？这个问题的回答也就是黑格尔美的定义的本质，从而也就是他的艺术活动的定义的本质。既然在这些定义中集中了黑格尔关于美的思想的力量和弱点、伟大和局限性，那么让我们更仔细地考察一下这样的定义之一。黑格尔写道："只有超越了感觉和外在事物的直接性，才可以找到真正实在的东西。因为真正实在的东西只有自在自为的东西，那就是自然和心灵中的有实体性的东西，这种有实体性的东西虽是现前的客观存在，而在这种客观存在中仍然是自在自为的东西，所

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第三七页。

以只有它才是真正实在的。艺术所挑出表现的正是这些普遍力量的统治。日常的外在和内在的世界固然也现出这种存在本质，但它所现出的形状是一大堆杂乱的偶然的东西，被感性事物的直接性以及情况事态性格等的偶然性所歪曲了。艺术的功用就在于使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外形和幻相之中解脱出来，使现象具有更高的由心灵产生的实在。”❶

像我们所看到的那样，透过唯心主义见解的迷雾——说什么真正的实在是由心灵产生的“实在”，说什么“日常的”、亦即现实的世界是“虚幻的”、不真实的世界，——剥开了这整个唯心主义的外壳，就出现了天才的思想，它揭示出艺术的基本规律之一：创造美先得要洞察现象的本质，超越现象的外表和偶然性，以及随之通过扬弃偶然的东西，扬弃掉“外形和幻相”，使这种外在现象符合于它的本质。黑格尔称之为美的，也正是这种实在现象（这种现象是充分表现它的实质，扬弃非实质的偶然性和无谓的东西的）的外在感性的单个形象的创造性的创造。

固然，像上面谈过的那样，黑格尔并不限于这仅仅指明美的必要属性的一般的定义（这是车尔尼雪夫斯基正确地指出过的。车尔尼雪夫斯基把美的属性确定为：“一切美的东西都是出类拔萃的东西”），但却没有给那样的内容下定义，这种内容当其体现为与它相适应的外在感性的形体时，是唯一能够给出美的。

黑格尔诚然受了完全不同于车尔尼雪夫斯基的看法的指导，但他也跟车尔尼雪夫斯基一样，认为这个内容是自由的、健康的、自觉的，发展的人类的生活。

问题在于，人们都知道，黑格尔认为：“……只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切，所以一切美只有在涉及这较高境界而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。”❷ 而世界上表现心灵的器官当然是人。黑格尔是从这样极其抽象的唯心主义的艰苦的途径达到车尔尼雪夫斯基所一开头就十分明白的思想的。

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第九——一〇页。

❷ 同上，第三页。

但是在达到这一思想时，黑格尔以他辩证法的一切最富有成果的内容丰富了这一思想，而这就使他所认为人类生活的美、人的个性的美是美的观念的真正内容这种主张，成为美的理论中的极完美的东西。

黑格尔认为："美是理念，即概念和体现概念的实在二者的直接的统一……"❶，后来又断言："……只有有生命的东西才是理念"❷。由此可见，黑格尔正是把美的内容确定为活的东西，确定为生命。只有在这个内容上，他的关于美的本质的见解才具有其全部重要性。

黑格尔对我们提出的关于生命是过程，是通过矛盾斗争的发展，这个定义，对以后规定艺术的具体任务，是非常重要的。他写道："凡是始终都只是肯定的东西，就会始终都没有生命。生命是向否定和否定的痛苦前进的，只有通过消除对立和矛盾，生命才变成对它本身是肯定的。"❸

这样，发展着的生命构成了那种生活的真正本质的内容，这种生活的真正本质，当体现在与它相适应的感性的实体中的时候，就成为美。

这种思想极为富于成果，几乎是理解黑格尔所设想的艺术美的基本思想。首先，它指出途径去解决美学上最复杂的问题之一，即把丑引进艺术里来的合乎规律性和必要性的问题。

问题在于：只要我们接受黑格尔反对艺术的基本的和唯一的任务仅仅是再现生活这种意见，只要我们同意艺术的任务是创造理想，或创造完美的现实的形象，那么我们就会马上碰到艺术该不该同样表现不美和丑恶的问题。如果对这个问题的回答是否定的，那就是说抛弃掉真正艺术的一个重要的部分。而肯定的回答呢？乍然一看，又似乎无异于使那个认为正是美构成艺术基本概念的说法失去任何意义。要解决这个问题必须理解作为美的理念内容的生活发展的概念，所以我们建议读者更详细地研究一下黑格尔的这个思想。

---

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第一四五页。
❷ 同上，第一五〇页。
❸ 同上，第一二〇页。

黑格尔在发挥上面概括地说过的关于发展和对立斗争是生活的真实内容的思想时，他就已经规定了理想这一概念，黑格尔写道："……人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大刚强才能衡量出来，心灵从这对立矛盾中挣扎出来，才使自己回到统一；环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍能坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强。只有在这种发展中，理念和理想的威力才能保持住，因为在否定中能保持住它自己，才足以见出威力。"[1]

黑格尔这里所表明的思想的重要性，不仅在于它可以说是"允许"把"艰巨的事物"引进艺术，它的主要意义还在于它确定了这样一种原则，根据这种原则，骇人听闻的、丑怪的和一般地说来不美的东西可以而且应该进入艺术。在艺术中创造美，创造理想，亦即表现真正的生活发展，这一任务，完全不是单单表现美，抑或是在丑恶中去"找寻出"美来——任务在于把不真实的东西显示为丑恶的东西，显示为真正美的否定，以便引起反对这种否定的愤激心情，并因此使美获得更充分的确定。

离开了这种对理想的必然关系而表现的丑恶和可厌、尤其纯粹是偶然和无谓的东西，都不能算作艺术。别林斯基说到的也正是这一点，他断言，一切否定的现象，只有当它们是为了理想而加以描写的时候，才是具有诗意的。

但是"不美的东西"之所以可能而且应该是艺术的对象，不单是因为离开了矛盾及其克服就没有发展，黑格尔指出，这同样还因为那表现在单个存在的个体形象之中并构成理想的内容的真正的人生，只作为活动、而且是向外显现的具体活动才存在着。

黑格尔写道："人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实……"[2]

还有："理想的主体性格，作为有生命的主体，既然应完成和实现它

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第二二二页。

[2] 同上，第二七〇页。

本身所已有的东西，本身就必具有动作及一般运动和活动的定性。要达到这一点，它就需要一种周围世界作为它达到实现的一般基础。”❶

而黑格尔正是为了理想的完满和真实的表现才要求艺术家最深刻地、仔细地、深思熟虑地同时又是大胆地研究和显示真正现实的具体的“周围世界”。

但是具有人的个性的生活唯一赖以实现的活动本身，——黑格尔说，——只有当它肯定生活时才能成为理想的内容。他写道：“……只有自我肯定的实体性力量才能成为理想行动的真正内容。”

在黑格尔关于性格的学说中，这种关于在真正美的东西中必须要有肯定的内容的思想获得了光辉的发展。

问题是，不是别的，正是人的性格，乃是人生和人的个性的真正“理念”在其中实现的那种实体，也就是黑格尔美学中的美。

因此正是在这里，黑格尔关于美的学说获得最具体的发展。

让我们来看黑格尔对性格所下的定义。黑格尔写道：“我们原来的出发点是引起动作的普遍的有实体性的力量。这些力量需要人的个性来达到它们的活动和实现，在人的个性里这些力量显现为感动人的情致。❷ 但是这些力量所含的普遍性必须在具体的个人身上融合成为整体和统一体。这种整体就是具有具体的心灵性及其主体性的人，就是人的完整的个性，也就是性格。神们变成了人的情致，而在具体的活动状态中的情致就是人的性格。”❸

为了更清楚地理解黑格尔所说的那支配人的具体活动、形成真正的和美的性格的情致是指什么，我再来引述一下黑格尔下面的话：“……我们……用‘情致’这个名词”，“来称呼这种不是本身独立出现的而是活跃在人心中，使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量……”❹

这样，人的具体活动的情致，充满了共同的和实际的东西，像黑格

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第二二二——二二三页。

❷ “情致”一词在我国通常译作“激情”，其涵义可参阅黑格尔《美学》中译本，第一卷，第二八七页注二与本辑第一四三页注二“动情力”条。——编者注。

❸ 黑格尔：《美学》，第一卷，第二九二页。

❹ 同上，第二八七页。

尔在别处所说的那样，充满了利害，而这种情致，当其成为人的个性所有各种意向的唯一中心时，形成了真正的性格。这样的真正的性格应该是“自身坚定的”，但不是基于肯定他的主体性，不是违背或是不从属于共同的利害，而正是使“共同的”和实际的利害成为自己的利害。

而最妙的是：黑格尔归根结蒂把那些使人的性格的情致具有内容的“普遍力量”，解释为同一切“彼世的”和神秘的东西相对立的重要的实际利害。黑格尔写道：“用来作为理想性格的意蕴和情致所寄托的不是这些神奇鬼怪的东西，而是性格所熟习的现实生活的旨趣。”❶

在这个基础上，黑格尔展开了这么丰富的关于性格和说明性格特征的理论，这是我们的理论家、批评家和艺术家所应该十分注意的。与这里有关系的，我只指出黑格尔关于性格的这个学说的一个方面。

黑格尔在思考性格的美时，不是离开极其丰富多样的精神旨趣、爱好、情欲、以及唯一的“情致”，亦即必然存在的某种主导的情欲，或代表着某种重要的“普遍”力量（如席勒的堂·卡罗斯的对祖国和自由的爱）的旨趣，——也就是使性格自身变得坚定的情致。黑格尔简略地表述这个描写性格的基本要求说：“……情致如果要达到本身具体，象理想的艺术所要求的那样，它就必须作为一个丰富完整的心灵的情致而达到表现。”❷

黑格尔在发挥他的这个原理的时候写道：“情致既然是在一个完满的个性里显现出来的，所以情致在它的得到定性的状态中不复是艺术表现的全部的和唯一的兴趣，而变成只是发生动作的人物性格中的一个方面，尽管这个方面是主要的。因为人不只具有一个神来形成他的情致；人的心胸是广大的，一个真正的人就同时具有许多神，许多神祇各代表一种力量，而人却把这些力量全包罗在他的心里；全体俄林波斯都聚集在他的胸中。古人有一句话说：‘人啊，你根据你自己的情欲，把神创造出来了！’就是这个意思。”❸

---

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第三〇二页。
❷ 同上，二九二页。
❸ 同上，第二九三页。

黑格尔，像他常做的那样，把这个理论性判断附上许多具体的文学上的例子。我把其中的一例完全地引用如下。

黑格尔写道："例如在荷马的作品里，每一个英雄都是许多性格特征的充满生气的总和。阿喀琉斯是个最年轻的英雄，但是他一方面有年轻人的力量，另一方面也有人的一些其他品质，荷马借种种不同的情境把他的这种多方面性格都揭示出来了。阿喀琉斯爱他的母亲特提斯，布里色斯被人夺去，他为她痛哭，他的荣誉受到损害，他就和阿伽门农争吵，这就成为《伊里亚特》中以后一切事变的出发点。此外，他也是帕屈罗克鲁斯和安惕洛库斯的最忠实的朋友。他一方面是个最漂亮最暴躁的少年，既会跑，又勇敢，可是另一方面他也很尊敬老年人；他所信任的仆人，忠实的腓尼克斯，躺在他的脚旁，在帕屈罗克鲁斯的葬礼中他对老人涅斯托表示最崇高的敬礼。但是对于敌人，他却显得容易发火，脾气暴躁，爱报复，非常凶恶，例如他把赫克托的尸体绑在他的车后，绕着特洛埃城拖了三个圈子，但是老普莱亚姆来到他的营帐，他的心肠就软下来了，他暗地里想到自己的老父亲，就伸出手来给哭泣的老国王去握，尽管这老国王的儿子是他亲手杀了的。关于阿喀琉斯，我们可以说：'这是一个人！'"❶

但是阿喀琉斯和荷马别的英雄之所以能够叫做理想的性格，只因为他们的多方面的个性，他们的多样性的兴趣和情欲都是由一个主要的特征联结起来的。

黑格尔写道："只有这样的多方面性才能使性格具有生动的兴趣。同时这种丰满性必须显得凝聚于一个主体，不能只是散乱肤浅的东西，或是偶然心血来潮的激动——就像小孩子们把一切可拿到的东西都拿到手，就它们临时发出一些动作，但是见不出性格。性格不能如此，它必须渗透到最复杂的人类心情里去，守在那里面，在那里面吸收营养来充实它自己，而同时却又不停滞在那里，而要在这些旨趣，目的和性格特征的整体里保持住本身凝聚的稳固的主体性。"❷

难道读了这些以及类似它们的行句，你会不忘掉黑格尔的唯心主

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，二九四——二九五页。

❷ 同上，第二九五页。

义吗？他本人也几乎好像忘掉唯心主义，当他愈来愈深入到艺术的具体问题里去，用各种方法讽刺“陷入宗教的和道德的谰言的泥沼”，讽刺对现实地存在的世界的老爷式的鄙视，当他要求艺术家真正和严肃地尊重现实，例如断言：“艺术家……要从肤浅的‘理想’转入现实。在艺术和诗里，从‘理想’开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。”[1]

黑格尔是唯心主义者，同时他却违背了这一点；他又是那种艺术上的真正和深刻的现实主义的伟大的捍卫者之一，这种现实主义既不认为不把既存现实提高到理想、提高到美而可以产生艺术，也不承认不体现在客观感性的具体东西之上的美，不承认有离开供给理想营养的现实的土壤而存在的理想。而这就使黑格尔不但有可能揭示出艺术发展和资本主义现实发展之间存在着矛盾，并且也有可能天才地猜测出这种矛盾的原因在于劳动的异化。

不错，对他的这种猜测，黑格尔自然不但没有像我们在马克思之后所想象的那样加以表述，而且他还是与极局部的问题——即关于在艺术中描写劳动的正当性的问题联在一起来谈的，然而黑格尔所说出的思想对于阐明美的问题却具有巨大的意义。

在提出关于在怎样的程度上、怎样的劳动可以在艺术中描写而又不至破坏艺术规律的问题时，黑格尔区分出劳动和艺术之间的三种可能的关系。他在原始情况中看到这第一种关系，那时，人的需要还没有发达，没有生产性劳动就能得到满足。黑格尔写道：“乍看起来这种情况当然带有几分理想的色彩，某些范围较狭窄的艺术似可满足于表现这种情况。但是如果我们往深一层去看，这种生活很快就会使人厌倦。例如格斯纳的作品现在很少人去读，即令读，也索然无味。因为这种狭隘的生活方式须先假定心灵还没有发展。对于一个完全的人来说，他必须有较高尚的希求，不能满足于与自然相处相安，满足于自然的直接产品。人不应降低到过这种牧歌式的生活，他应该工作。他如果有所希求，就应该努力凭自己的活动去得到它。就这个意义来说，就连身体方面的需要也要引起一系列的广泛的不同的活动，而且

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第三四八页。

使人感觉到他自己的内在的能力，许多更深刻的旨趣和深广的力量就是从这种内在的能力发展出来的。”[1]

这样，没有劳动活动，就没有“内在能力的感觉”和“更深刻的兴趣和力量”的发展，从而也没有人的性格的那种真正“主体性”的发展，这种主体性，像我们所记得的那样，正是构成了精神兴趣和力量的丰富性的。因而也没有人的真正的美。原始情况的时代，由于生产活动不发展，不足以成为艺术中真正美的土壤。——黑格尔的第一个结论是这样的。

但是，和原始状态相对立的“文化普及”情况（黑格尔在这里就是这样称他同时代资本主义社会的），对于艺术，非但不较为有利，甚至更为不利。“我们现时代的一般情况是不利于艺术的。”[2]——这个想法还在一般“绪论”里黑格尔便已经谈到了，现在他不是在别的、正是在资本主义社会中人对劳动及其产品的关系的分析上，找到了著名的论据。黑格尔写道：在“文化普及”的情况之下，“需要与工作以及兴趣与满足之间的宽广的关系已完全发展了”。[3]所以，这似乎使精神也有自由发展可能。但是这种需要与工作之间的联系并不是直接的；人看不见也感觉不到这种关系，因此就失掉了对自己威力和自由的自觉，而没有它们便不能想象理想。黑格尔写道：“他（指人——契都诺娃）自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品（在这个“文化普及”的情况下——契都诺娃），或是只有极小一部分是他自己工作的产品；还不仅此，他的每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式。在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面就产生一批富人，不受穷困的威胁，无须为自己的需要而工作，可以致力于比较高尚的旨趣。在这种富裕境况中，当然就不再有无穷尽的对其他人物的依存性时常反映出来，人也就日渐免于谋生中的一切偶然事故，用不着沾染谋利的肮

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第三二一——三二二页。

[2] 同上，第一二页。

[3] 同上，第三二二页。

脏。但是他也就因此在他的最近的环境里也不能觉得自由自在，因为身旁事物并不是他自己工作的产品。凡是他拿来摆在自己周围的东西都不是自己创造的，而是从原已存在的事物的大仓库里取来的。这些事物是由旁人生产的，而且大半是用机械的形式的方式生产的。它们经过一长串的旁人的努力和需要才到达他的手里。”[1]

这样，如果原始社会还不可能成为真正艺术的土壤，那么“工业化社会”就已经不可能成为真正艺术的土壤，因为人在这个社会中就连在最接近的环境里都是不自由的；而丰富的精神趣味，他不是以自己人格的全面发展（这只有在自由的生产劳动之下才有可能）得来的，而正是以其基本的人类能力——即生产他们所需要的东西和利用自己劳动产品的能力——的衰退而得来的。

究竟黑格尔认为怎样的人的关系的制度才是有利于艺术的“情况”呢？他在人对生产劳动的第三类关系上，即在他称为“英雄时代的情况”中，见到有利于艺术的情况，这英雄首先而且主要是指荷马史诗中的英雄。

正像“英雄时代”是一去不复返一样，黑格尔认为“英雄时代”所产生的艺术的繁荣也是一去不复返的，这种艺术的繁荣应该让位给哲学。在后一结论中就表现出黑格尔美学的弱点，这是他的哲学体系的逻辑迫使如此的，但是，卓越的是：黑格尔认为“英雄社会”，这个有利于“美的王国”得到繁荣的理想社会，是无条件地优于“工业化社会”的，在这“工业化社会”里，美是不能找到自己真正的土壤的。他发现这里的优越性是，“英雄时代”的人能利用自己的不曾异化的劳动的对象。在“英雄时代的情况”之下，“人感到他所享用的和摆在自己周围的一切东西，都是他自己的力量创造的，感到因此他所要打交道的外在事物都是属于他的，而不是在他主宰范围之外的异化了的东西。”

在这个“英雄时代”，“到处都可见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，一切都是家常的，在一切上面人都可看出他的筋力、他的双手的灵巧、他的心灵的智慧、或

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第三二二——三二三页。

是他的英勇的结果。只有这样，满足人生需要的种种手段才不降为仅是一种外在的事物；我们还看到它们的活的创造过程以及人摆在它们上面的活的价值意识，它们对于人还不是死的东西或是经过习惯变成死的东西，而是人自己的最亲切的创造品。”❶

据黑格尔看来，人的美正像任何美一样，具有自由和独立的性质。依赖和不自由使人的性格盖上跟美相对立的局限性的烙印。黑格尔写道：“就他的需要、愿望和目标的个别和有限的方面来说，人原先不仅一般地在某种程度上跟自然界发生联系，而且是一定依存于自然界。人的处境的这种相对性和人的这种不自由是违反理想的。”黑格尔认为，在原始社会中，情况正是这样的。人为了成为艺术的对象，应该抛弃掉这种依存性，而这，黑格尔认为只有经过两条道路才有可能：第一，是在那种情况之下，即不必花什么劳动，大自然便能满足人的一切需要，但是那时人不会有丰富的兴趣，从而“理想”也不具有适当的内容。那时艺术只能达到它的最低的象征性阶段，正如黑格尔所说的那样。

黑格尔接着说：“第二，人还有些需要和愿望是自然不能直接满足的。在这种情形之下，人就必须凭他自己的活动去满足他的需要；他就必须把自然事物占领住，修改它，改变它的形状，用自己学习来的技能排除一切障碍，因此把外在事物变成他的手段，来实现他的目的。”❷ 人在英雄状态的时代达到的理想的处境就是这样的，因此才出现了艺术的高度发达阶段——古典的、即古代的艺术。

在“工业化时代”里，人又重新落入了依赖的网罗中，尽管基础已经不同：他不是依赖于自然界，而是依赖于别人：“每个人都失去了他的独立自足性而对其他人物发生无数的依存关系”❸，因为他的一切需要，都是由别人的劳动、他所不知道的劳动得到满足的，因此劳动是作为某种消灭他自由的外在和陌生的东西而与他对立着。人不能在外界独立地、自由地实现自己。黑格尔断言，这是又一次而已

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第三二四页。
❷ 同上，第三一八——三一九页。
❸ 同上，第三二二页。

经是彻底地剥夺了艺术的土壤。因此浪漫主义艺术是与“工业化社会”相适应的，黑格尔认为，这种浪漫主义艺术，在实质上已经是向哲学过渡。

尽管黑格尔具有强大的天才，他除了把人类精神的全部活动集中于纯思维之外，不能从“工业化社会”的不自由情况里找到其他的出路。黑格尔认为，不自由的根源，即劳动的异化，不在于社会关系的体系，而在于机器生产的本身，在于技术，因此黑格尔看不到出路，这是因为天才的智慧，当然不允许他在拒绝机器生产中寻求挽救方法。

因此，在黑格尔的美学中，真正出色的篇幅，被无力的、深深悲观主义的告白所代替了。在这些真正出色的篇幅里他曾说到：只有独立自由的生产劳动，才能使人获得唯一无愧于人的和谐与自由，只有在这个基础上，人的性格才能取得它能够成为真正美好的那种丰富性与和谐的发展；可是在无力的、深深悲观主义的告白里则说：艺术的黄金时代随同英雄的状况长逝不返了，而在“普遍文明”时代，只能有个别艺术作品试行表现这种以自己劳动来自由地满足需要的牧歌式情况——像歌德的长诗《赫尔曼和窦绿苔》那样。

黑格尔没有看到在改造人类的生产关系的基础上，人可能实际上恢复他的独立与自由，同时也可能替艺术恢复那蔚为壮观的全部自由。

黑格尔没有看到（或是不愿看到?）通过对这些社会关系的革命改造，可能把机器从对在机器上工作的人说来是劳动的异化手段，马上转变为实现——空前完满和丰富地实现——人掌握自然对象、根据人的需要去组织和改变自然对象的能力的工具。

因此，黑格尔的关于人类在自由的生产劳动中的感觉和美的概念的起源的思想，实际上甚至并没有被他表述过；这种思想，像我们所看到的那样，只构成他那在艺术中描写劳动的合乎规律性的论断的基本原则。黑格尔的这种猜测，只有在马克思主义美学里，同时当然只有经过否定黑格尔体系的基础本身，才能获得科学思想的意义。

黑格尔美学里的一般情形是这样的：只有当违反那种由他的哲学的唯心主义基础所指导的逻辑时，他的美学原理才是天才的，他的关

于艺术规律的意见的宝藏才是取之不竭的。也许，在关于美的学说里，这种矛盾具有特别显著的性质。

像我们上面指出的那样，我们认为黑格尔最主要的功绩，是对艺术活动的积极方面、对理想或美的能动的本质的研究。但是，对我们说来，在黑格尔美学中，理想、从而也是艺术本身的这个积极能动的本质，只在那种场合中才显现，并且仅以我们和黑格尔本人凭借他天才的力量丢下那一“理念”的唯心主义本质为限，这一“理念”在感性形象中的完全相符的体现，照黑格尔的意见是创造了理想的。因为客观上，黑格尔的“理念”，当然无非是事物的客观的、真正物质的本质。因此，当黑格尔说“美”一定要以理念在感性具体的单个的形象上的体现和实现为前提时，我们就认为这是深刻和正确的思想，因为美的概念事实上必须以这个存在的真正本质在具体的、现实的感性的存在中体现或想象中的这个实际体现为前提，这个存在的真正本质通常是处在经验的、自发的，可以说是被偶然、不重要、不相关的东西所遮暗和染污了的存在状态中。因此，黑格尔所说的，人应该改变他事前找到的自然对象，改变自己本身，创造新的自然和新的人，而在这样的活动中也蕴含着艺术的要求，——这个被他在艺术的具体规律中所天才发挥的论断，才是最深刻的科学真理。

但是只要我们片时停留在他黑格尔本人的立足点上，只要我们接受像他本人所理解的那种关于理念的概念，那就是说把理念作为精神的自我发展，对于这种精神说来，全部的物质的感性的世界只是向外“自我异化”、“自我认识”、自己观照自己的手段，那么关于艺术理想的积极性的天才论点就会立刻化为纯幻想的仪态了。所有这些“改变”、“形成”和“创造”就只成为想入非非的空幻游戏，因为它们的唯一目标、艺术的目标——是自我发展的精神的表现和观照，在这种精神的自我发展中，人根本不能改变什么，而他实现所有这些想象上的“形成”，目的只是要更完全和更真实地把精神表现给自己看。

所以，车尔尼雪夫斯基是对的，他断言在唯心主义的美的概念中，“想象力改变了物象的外在关系，但并不改变它的内在生活”。[1]

[1] 车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，见《美学论文选》，第五二页。

黑格尔一方面揭示了艺术的无限的远景，因为他断言，艺术的本质是理解真，从而把现实改变得符合于真，创造出比那在经验中存在的现实更真实的现实的形象。但同时他却用另一只手剥夺了他刚才赋予艺术的一切，因为人类普遍活动的终极目标，对于他说来，并不是改变世界而是了解绝对精神。对于黑格尔说来，实践活动并不是一切认识的目标，而正相反，只是认识的手段。不管黑格尔赋予人的理智和人的手以全部巨大的主动性，这种主动性甚至能改变既存的生活，——但是照黑格尔说来，它毕竟只能归结于认识，而这一点当然不能不在他的美学的本质上反映出来。

三

这样，车尔尼雪夫斯基关于美的享受来自对人和人类有用的愿望，以及黑格尔关于美感和创造美的能力是在自由的生产劳动中产生的天才推测，乃是马克思以前的美学思想所达到的顶峰。也许，最值得注意的是，在他们的这些最高的成就中，原先互相对立的黑格尔和车尔尼雪夫斯基关于美的性质的思想，实际上汇合在一点，虽然是强调着问题的不同方面。

黑格尔的全部美学所根据的是这样的论断，即艺术的美高于现实的美，而且艺术美只是理念在感性形式上的想象的体现，现实的物质的实际生活是“幻想和欺骗”，同时艺术家的任务在于使观念摆脱掉这种“幻想”。黑格尔在自己思想的发展过程中，在对人类艺术实践愈来愈深刻的研究过程中，达到这样的论点，即健康的人的性格之实际的、现实的切身利益是人类理想的必要内容，他达到这样的天才思想，即具有创造行为价值的最小的发明，也比无益的和没有内容的艺术要给予人更大的享受。黑格尔坚决断言：“靠单纯的模仿，艺术总不能和自然竞争”，他写道：

“一般地说，模仿的熟练（黑格尔指的是模仿自然的艺术理论——契都诺娃）所生的乐趣总是有限的，对于人来说，从自己所创造的东西得到乐趣，就比较更适合于人的身分。就这个意义说，每一件细微的艺术品的发明在价值上也要比模仿高，一个人发明了斧头钉子之类的东西，比起做了一个模仿的巧戏法，也应该更值得骄傲。

这种在模仿上争一技之长的勾当就好比一个人学会百无一失地把豆粒掷过小孔的那种把戏。这人有一次在亚历山大王面前献技，亚历山大为了酬劳他的这种空洞无用的把戏，就赏了他一斗豆子。”[1]

难道我们在这里没有看见为唯物主义者车尔尼雪夫斯基所珍视的思想，即艺术所给予的享受，不但不与对人和人类有用的享受相对立或排除对人有用的享受，而是相反，它必须以对人有用的享受为基础，否则就有落到空洞无用的把戏的危险？难道黑格尔在这里对于艺术与劳动的关系的看法，没有上升到与真理相符的、唯物主义的观点吗？难道这里还不接近那种思想，即艺术所给予的享受，在其根底里具有生产劳动所给予人的享受的同一性质；而艺术所给予的享受只在那时才高于实际创造活动所给予的享受，即在艺术里，人要更宽阔、更充分、更自由地满足了这种创造欲、创作欲？

黑格尔受到自己体系的束缚，当他断言，作为绝对精神自我认识的“工具”的人的任何一般活动，除了这个自我认识外，不能有别的终极目标时，他打断自己的思路，从而不能在维持和延续生命的实际的和基本的需要上，而是在“精神”向外阐明自己的抽象企求上去找寻人对创造活动的企求的起源。然而，他违反了自己的这个体系，像上述的那样，非常接近于这个问题的唯物主义的解答，纵然他结果是无力去实现这个解答。

车尔尼雪夫斯基对这个问题的解答，由于没有在自由生产劳动是美感以及与美感有关的艺术活动的产生和发展的土壤这种看法里找到自己的基础，因而他的解答，同样也不能算是实际的解答。但是，当车尔尼雪夫斯基明白地断言，创造美的企求，本乎掌握必需的和有用的东西的企求，当他断言，美在发展和满足人的一切日常的生活需要上替人服务时，他在阐明艺术活动的真正性质的道路上，比黑格尔跨前一大步。

他写道：“在每个人的行动中，人的天性的一切企求都是参与在内，纵然其中一种企求对这件事情是特别有利害关系的。因此，艺术并不由于对美的抽象企求（美的理念）、而是由于活人的全部力量和

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第五二页。

才能的所有作用而产生。因为在人的生活中，像真理、爱和改善生活等要求，要比对典雅的企求强烈得多，所以艺术不但永远在某种程度上是这些要求（不但是美的理念）的表现，而且艺术作品（人类生活的作品，这点切不可忘记）几乎永远是在真理（理论上或是实践上）、爱情和改善生活的要求的占优势的影响下创作成的，因为对美的企求，按照人类活动的自然规律说，是人类天性这种或那种强烈要求的服务者。”❶

这样，黑格尔和车尔尼雪夫斯基各以自己的方法，引导人类思想去真正解决美的问题，然而这种真正的解决只有在马克思主义的基础上才能获得，而这不但是作为认识论的马克思主义，而且是作为社会发展规律的科学的马克思主义。因为要解决美的问题，美的创造——这是艺术活动的刺激、甚至是目标——的问题，不先解决人类基本活动——劳动——的本质和内容的问题，不先解决劳动在人和人类的发展中的作用的问题，是不可能的。

只有对这个问题的马克思－列宁主义的解决，才替美的问题的解决提供基础。马克思主义在揭示了人类社会发展的真正规律时，也揭示、阐明和证明：那种创造美的企求，是蕴含在作为社会生物的人的劳动活动的性质本身中；理想的因素是人在实践活动中所企求的那种真理和那种幸福在现实的形式中的完善而又和谐的体现，而这个理想的因素就包含在劳动活动的本质中。因为马克思主义证明，人的劳动生产活动是使人成其为人的那种重要的人类活动。在劳动中，人的本性得到实现和发展，一切真正的人的能力和感受，包括欣赏美的能力，都得到发展和不断产生。

马克思在分析人的活动本身的本质不同于动物的活动时，断定这种本质在于属的特性，亦即基本上是社会的特性，在于生活活动的自觉性和自由。

马克思写道：“在生活活动的特性中，包含着这个种的全部特性，它（指种——译者）的属的特性，而自由的有意识的活动正好

❶ 车尔尼雪夫斯基：《美学与批评论文选》，莫斯科，苏联国立文学出版社，一九三四年，第四〇二页。

是人的属的特性。”❶

与动物不同，人意识到（或者能够意识到）自己是人类的属的一员，也就是说是人类和人类社会的一员；他想象（或者能够想象）自身的本质，不但是作为个人身体的本质，而且也是代表共同的属的特质的本质。而这正好使他的生活活动根本与动物不同：动物只为自身肉体而生产，而人类却不是这样。作为人，甚至就是当他正在进行生产时，也不是根据直接的（因而是无须意识到的）自身肉体的需要而进行生产，而是根据意识到对人类的属的必要，这时，他是作为社会的人而进行生产。因此，他不但为自己，也为别人，不但为自己所需要的，也为别人所需要的东西而进行生产——那就是说广泛地，因此是自由地，因为是依照自己意志，而不是依照生理的无法排除的需要而进行生产。

马克思写道：“对象世界的实际创造，无机自然的加工，是人作为有意识的属的存在的自我确立，即把自己确立为这样一种生物，这种生物把属当作自身的本质，或者把自己当作属的生物。诚然，动物也生产。动物修造巢穴或住屋，就象蜜蜂、海狸、蚂蚁等所作的那样。但是动物只生产它自己或它的幼雏直接需要的东西；动物是片面地生产的，然而人是普遍地生产的；动物只在直接物质需要的支配下才生产，可是人甚至在摆脱物质需要的时候也生产，并且只在摆脱物质需要的时候才真正地生产；动物只生产自己，而人则再生产整个自然；动物的产品直接与它的肉体相联系，而人则自由地和自己的产品相对立。”❷

马克思断定，人的活动的这个本质，是人自身或是人真正能够不按照主观需要的规律来造成东西，而按照客观对象的客观尺度的规律来造成东西的基础。而马克思把这种能力——认识事物的客观尺度并依据它来造成东西的能力，叫做按照美的规律来造成东西的能力，以此揭示了人的艺术活动的最深刻的基础。

❶ 参阅《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第二二五页。重点系契都诺娃所加（关于“种”和“属”的意义，可参阅本辑第三三页注——编者）。

❷ 同上，第二二五——二二六页。

马克思写道：“动物只是按照它所属的种的尺度和需要来造成东西，可是人善于依照任何的种的尺度来生产，并且到处善于对对象使用适当的尺度；因此，人也是按照美的规律来造成东西的。”[1]

马克思和恩格斯正是在这个物质生产过程中（如果只有人是按照人的方式，亦即力求创造完美的东西——适合它自身尺度的东西而生产的话），看到艺术爱好的萌芽。

他们在《德意志意识形态》里写道：“中世纪的手工业者对于从事本行专业和做好这项专业还有一定的兴趣，这种兴趣可以达到原始艺术爱好的水平。”[2]

理想的因素作为实践活动的目标的呈现，作为人以实践努力所创造的完美榜样的想象中的呈现，作为要使事物做得完美的兴趣，因此，就是人类的生产劳动的本性所固有的。按照美的规律来造成东西，即按照事物的完美榜样的概念来制造，乃是与人类社会的物质进步本身密切联系的人类的重要能力。因为要求产品完美的渴望，在历史上由于要求最大地满足物质需要的渴望而产生之后，照样也成为产生新的需要和新的活动的刺激，不让人满足于差不多的东西。

难道伟大的唯物主义者列宁不正是因此无情地讥笑那批以接近“具体”而自夸的经济主义者，他断言“应该幻想！”难道列宁不正是因此热烈地同意皮沙列夫的话，后者断定，用想象力“来给刚刚开始在人的实践活动里形成的创造物勾画出完美的图景”，实质上就是呈现理想，它不但不妨碍这个活动，而且正是它驱使“人们在艺术、科学和实际生活方面从事广泛而艰苦的工作，并把它坚持到底”的那种有推动力的刺激？难道列宁不已经直截地谈到理想的东西和现实的东西之间的互相转化，谈到理解这种相互联系和这些相互转化的重要性吗？列宁在他的关于黑格尔《逻辑学》一书摘要中强调说：“观念的东西转化为实在的东西，这个思想是深刻的：对于历史是很重要的。并且从个人生活中也可见到，那里有许多真理。”[3]

---

[1] 参阅《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，二二六页。

[2] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第三卷，一九六〇年，第五九页。

[3] 列宁：《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》，见《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五九年，第一一七页。

理想和美是在有益的生产活动过程中作为它的完美结果的呈现而产生的，但照样地也成为这个有益的生产活动的刺激。

欣赏美的能力只能由于欣赏完美，由于东西对我们是好的或做得好所引起的愉悦，亦即由于认识到它合乎人的目的，才能产生。只是由于人的本性的长期发展和丰富化的结果，这种能力才独特化起来，才作为审美感而获得独立自主的意义。合乎目的性这个概念本身，在这一过程中具有如此广泛的内容，以致于如把它归结为直接的有用，那就意味着粗暴地歪曲事物的实际情况。然而车尔尼雪夫斯基毕竟说出了深刻的真理，当他肯定说，美对人和对人类有用的概念始终是欣赏美的基础——多半是潜意识的基础。完全是无益或无意义的美，例如垃圾堆里边的镶嵌细工的地板，与其说能引起我们美感欣赏，还不如说激起我们的愤怒，要知道我们正是把不需要和无意义的“美”称为不美观的。不是正因为在自然界统治着必然性和规律性，所以才无不美观和过分奇巧的东西吗？必然的、合规律的便不能是丑陋的。适度、和谐和齐整之所以成为决定美的东西，正因为它们表现了内在的秩序、规律性和合乎目的性。康德花了这么多的天才的努力想要证明美感欣赏的“无私的”和无目的的性质，最后却不是把别的什么，而只好把合乎目的性的概念（就算是“内在的”合乎目的性的概念罢），引进美的概念里来，这决不是偶然的事情。

只是由于私有制关系而产生的劳动产品从生产它的工人那里的异化，以及由于这种产品异化而产生的人自己的异化，既歪曲了劳动的性质，又歪曲了欣赏的性质，因此也歪曲了艺术与劳动、美与有用的关系，才造成这些概念在理论上的对立。

在剥削社会中，人的生产活动，从他自身人的本质的实现，转变为它的对立物，使他真正的人的生活，成为只是他肉体生存、亦即一般动物性生存的手段——因此变成不是人的自由的基础，而是人受奴役的基础。

因为资本主义社会使人的生产劳动异化，亦即正是使人同那使人成其为人的东西敌对起来，因此改变了人的生活活动的一切规律，歪曲了人自身的本性。

马克思问道：“劳动的自己异化是在什么地方呢？

“第一，是在于：劳动对于工人是一种外在的、不属于他的本质的东西；工人在自己的劳动中不是肯定自己，而是否定自己，感觉自己不是幸福的，而是不幸福的，不是自由地发挥自己肉体和精神的干劲，而是折磨自己的肉体和损害自己的精神。所以，工人只是在劳动以外才感到自己是自己，而在劳动过程中他感到自己是同自己分离的。他在不工作的时候是属于自己的，而他在工作的时候就不是属于自己的。因此，他的劳动不是自愿的，而是强迫的；这是强制的劳动。……

“结果是这样的状况：人（工人）只有在实现自己的动物功能的时候，即在吃、喝、性交，最多在安居家中、装饰自己等的时候，才感到自己是自由活动的，而在实现人的功能的时候，他感到自己不过是动物。动物的东西成为人的东西，而人的东西变成动物的东西。

“诚然，吃、喝、性交等，也是真正人的功能。但是，如果使它们和其他的人的活动范围分离，并把它们变成最后的和唯一的终极目的，那么在这样的抽象中，它们是具有动物的性质的。”❶

头脚倒置地颠倒了人的生活活动的规律，也就颠倒了人对他自身活动的态度，也会颠倒和歪曲他的概念。

在资本主义制度下，人的自我异化是直接的颠倒，趋向于消灭自身的人的本性。同时在资本主义制度下，人的本性的这种颠倒反常、人的自我异化，不仅仅损害了无产阶级，而且这种颠倒反常和自我异化是大家公共的，虽则表现在各种相反的形式中。

如果它对工人来说是在于他的生产活动、即实现他的人的本性的活动变为仅仅是他的非人的、他的动物性生存的手段，那么，对于资本家来说，他的自我异化，他的失掉人性就在于他自身的人的本性、即从事自觉的自由的——属的——生产活动能力之完全没有实现，在于他只过动物性的种的生活——只生产自己，自己的种。

在资本主义制度下的这种普遍的自我异化，具体表现在“……代替一切肉体的感觉和精神的感觉的是这一切感觉的简单的异化——

❶ 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二二一——二二三页。

即占有的感觉。”❶

资本主义世界的这些规律是怎样影响人的艺术活动呢？

这些规律使人的艺术活动跟生产劳动活动对立起来，因此，歪曲了艺术活动的内在规律。

像读者所记得的那样，对象世界的生产，“是人作为自觉的属的生物的自我确立”，但是由于资本主义生产的规律，这种生产从那按照美的规律的自由的活动转变为强制性的活动。资本主义制度下的工人在生产东西的时候，在其中见到的并不是它的客观的质或尺度，而只是属于资本家的资本、亦即他（工人）的进一步受奴役的手段。资本主义制度下的工人在生产东西的时候，所实现和确立的并不是他的意志，并不是他的自由，并不是他对自然界的统治，而是他的受奴役，他的服从于与他格格不入和敌对的别人的意志。

如果中世纪的手工业者对于从事本行专业和做好这项专业还有一定的兴趣，这种兴趣可以达到原始艺术爱好的水平，那么资本主义制度下的工人，不是产生要把东西做好的这种兴趣，而是滋生出冷淡甚至憎恶的感情来。要知道渴望所生产的物品的美，这便是要使东西做得好的兴趣，它在资本主义生产中已失去一切意义，而且美还开始同有用对立起来。

这里正是资本主义社会同艺术发展相敌对的原因，它已早被黑格尔所天才看出，但只有马克思才科学地加以证明，马克思写道：“……资本主义生产对于某些精神生产部门是敌对的，例如，对于艺术和诗歌就是如此。”❷

只有消灭资本主义生产规律，只有劳动的解放，才会消灭这种对立。

所以，无怪乎黑格尔和车尔尼雪夫斯基虽然都推测到：有用和美的综合是真正美的唯一基础，但在他们的理论中却找不到实际的论据，而且，也正是这种综合，成为高尔基全部美学的出发点，成为它的基础，这两者都不是偶然的。

---

❶《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第三四二页。

❷ 同上，第二七三页。

高尔基美学中的美的概念，这是独特的重大的题目。但我们只想说，正因为高尔基的全部美学的基础是这样一种观点：劳动是唯一能使人成其为人的基本的人类活动，是真正的人的本质的表现——高尔基才成为头一个在劳动的革命解放中见到真正艺术的繁荣、美的创造的唯一的真正的基础的艺术家。

（夜澄译自契都诺娃：《在美的论争中》，苏联作家出版社，一九六〇年）

编后记

我们这一辑的内容，主要是一九六〇年末至一九六一年间发表于苏联刊物上的、苏联学者讨论美学上几个重要问题的文章。

美学上的一些根本问题，近年来在苏联，正如在我国一样，引起文艺理论工作者密切的注意和热烈的论辩，出现了不少的专著和论文。为了进一步开展讨论，苏联《文学问题》杂志编辑部在该刊一九六〇年十一月号上开辟了《美学与生活》专栏。在这一栏上发表的头一篇文章就是本辑所收的捷林斯基的《谈美》。

首先使人感到兴趣的美学上的根本问题是：美是什么？捷林斯基的文章就是以讨论这个问题为中心的。他的结论是："美就是通过斗争而达到目的的实现"，"美就是生活目的的良好实现"，"美就是实现理想的斗争"。

关于美的问题，在苏联美学界的论争中主要有两种针锋相对的观点："一种观点肯定现实中具有美，认为审美的客观性是现实的对象和现象本身所固有的…… "。另一种观点则认为现实中的"审美属性""就是社会关系的体现，'人化了的自然'的表现"。前者断言，美"并不依赖于人而存在"，后者则认为：审美属性"不是不依人和人类社会为转移，而是不依人的意志和意识……为转移。"（本辑第五二——五三页）前者就是所谓"自然说"，后者就是所谓"社会说"（本辑第一二七页注一）。

总的说来，"社会说"者大都以马克思的早期著作《经济学－哲学手稿》为其理论根据。在对待这个著作的态度上，他们与"自然说"者就有很大的分歧。在"社会说"者中有人认为："马克思的早

期著作是解决审美问题的关键”（本辑第一〇九页）；而在“自然说”者中，一般认为应该对这著作采取审慎态度，有人还强调指出：“在学术问题的探讨中，企图仅仅依据马克思早期著作的引文，忽视马克思的成熟的著作（在这些著作里，马克思主义理论发展了，并得到了完善的表现），这必然是要失败的。”（第一〇八页）而在这个著作的具体论点的理解上，两者的分歧就表现得更明显了。

引起论争的具体论点之一是同美的客观规律问题有关的马克思的一句话：“人也是按照美的规律来造成东西的。”在本辑里，捷林斯基的论文就曾给这句名言以显著的位置，而索洛维约夫的《按照美的规律》则以它为专门探讨的对象，并围绕着它主要对自然美的问题展开论争。什么是美的规律呢？索洛维约夫指出，有些人（“社会说”者）把它同人类的属的尺度相联系，而实际上，它是同对象的每一个种的尺度相联系的。* 马克思说：“……人善于依照任何的种的尺度来生产，并且到处善于对对象使用固有的尺度…… ”而对象的尺度所具有的正常的、最适宜于这个种的那种状态，就是美的基础和实质，因此，马克思接着说，“人也是按照美的规律来造成东西的”。索洛维约夫认为，人发现并按照对象所固有的、最适宜的尺度的规律来造成东西，这是千万次劳动实践以及因此发展了审美感的结果，而对象的尺度所具有的正常的、最适宜于这个种的这种美的状态，即对象尺度的内在组织的和谐，却是自然所创造，在人类出现以前就存在过，它是不依赖于人而呈现于对象的外形之上的。

索洛维约夫还通过分析指出，马克思这个论点的正确性在其后来的《〈政治经济学批判〉导言》（1857）中得到了进一步的证明。

在阐明美的规律是与对象的每一个种的尺度相联系之后，索洛维约夫进一步阐述，为什么不能根据《手稿》中提到的“人的属的生活的对象化”一语而把“按照美的规律来造成东西”理解为按照人

---

* 关于“属”与“种”的意义，请参阅本辑第三三页注一。按所谓把美的规律“同人类的属的尺度相联系”是指的有些人认为美是与人的本质的“对象化”有关的。例如万斯洛夫在其所著的《美的问题》里说：“在……实践过程中，发生了自然的‘人化’与人的‘对象化’。人的本质的特点和属性‘铭印’在对象世界上，对象世界因此成为有审美表现力的”（该书第五七页）。

类的属的尺度来造成东西。他强调说，马克思不止一次地说过，“对象化”只有在劳动中、在实在的物品生产中才能发生。对象化并不是把人的属性移到物上，并不是社会关系的对象化（社会关系的对象化，只有在资本主义社会里才产生），而只是劳动的物化（对象化）。而且，人不是像创造神那样按照自己的样子和类似来造成东西。作者指出，人类造成的对象“所证明的是人的心理的能力在其对自然的关系上的发展的程度，而不是证明人的社会本质和社会关系”。“个性的实际的对象化，并不是给物品添上什么‘社会内容’或个人对物品的审美感，而是在审美感的帮助下，对该种物品的许多客观可能的、极适宜的一种尺度和形式的实际发现”。

与马克思早期著作有关的、论争的另一个焦点——“人化了的自然”，在有些“社会说”者看来，就是“审美关系的对象”，是审美属性。里曼采娃在《关于审美本性问题》一文里着重地反对持此说的斯托洛维奇等人。在指出马克思的《手稿》的重要意义以后，她说，黑格尔这个“人化了的自然”的概念，被马克思应用于三个方面：（一）人及其感觉，（二）劳动的产物，（三）可认识的、未经改造的自然界的对象和现象。在她看来，在第三点上，马克思“还是在费尔巴哈的人本主义的唯物主义的范围内来解决‘自然的人化’的问题的”。因此她说，当斯托洛维奇认为人及其感觉与劳动对象的客观的人化过程，“不仅对于审美感、劳动活动的直接对象和产品、而且对不直接参加人类劳动活动的那些自然现象而言也都是审美基础、审美本质和审美本性时，他就走向错误的道路了。”她指出，斯托洛维奇说星星、极光、虹等都在人的社会历史实践过程中客观地形成“社会的人的内容”，这实质上是“把现实中审美属性的客观性和实质问题转化为在社会历史实践过程中它们形成的问题，于是把审美感的产生、人认识美和感知美的能力的产生的问题同现实中审美的客体的产生、存在及其实质、内容问题混为一谈。这一来又把审美感的社会本性和它的‘人的社会的内容’同客观现实的实际素质混淆一起……把人的感知及其结果同客体等量齐观”。她论证说：感性的表象只是现实的映像，必须把审美客体同审美映像区别开来。现实的审美本性是对象的质和特征的具体可感的规定性，即个体对象本身的

规定性。而审美关系的实质就是映像同不依赖于人及其意识而存在的审美客体的统一。

里曼采娃还批评塔萨洛夫，因为后者把审美看作“在创造过程中人对自己对象的一种特殊关系”，并且把作为关系范畴的审美范畴与价值相比较。她说，认为美是审美关系在劳动的对象和产物上的“对象化”是可以的，但是，如果把未经改造的自然的美也看作审美关系的对象化，那就是否认了自然美，认为美是人带入自然界中去的。同样地，当审美具有社会性质时，固然可以同价值相比，而未经改造的自然界的审美属性，却不能同价值相比较，因为它们所具有的是自然基础，而不是社会基础。

柯尔年科的《论审美本性问题》一文也是同“社会说”辩论的，但在自然美问题上，与里曼采娃的看法又稍有不同。依里曼采娃看来，在审美关系的客体中，对于“某些物质文化对象和在劳动过程改造过的自然”，是可以说具有“社会的、人的内容”的；然而，对于自然现象，我们却只能说它的映像（而不是它的审美属性）具有“社会的人的内容”。而在柯尔年科看来；自然对象，不论其未经过或经过人类改造，其审美属性都是物质属性，并无原则上的区别，其不同只在于，一是自然自发地表现，一是人类按照美的规律来造成的；而“按照美的规律来造成东西”据他的理解“就是在对象上显示对象的自然属性”。这一点是与上述的索洛维约夫的看法比较接近的。柯尔年科认为：应该把自然中审美的问题同艺术问题和社会中审美的问题分开来谈。自然对象和社会现象的美固然都基于同一个普遍联系和发展的原则，但是，自然现象和社会现象的审美属性却有本质的区别。他说：“在物质对象中，审美属性就是它的自然属性。在人类社会中，人的生活的精神方面有审美属性，这个方面具备一定的、通过人的举动和行为而体现出来的社会内容。”他指出，对于自然美，如“野生美”，虽然只有当人类学会创造美、爱美的时候才能了解，却不能因此认为它不先于人类而存在；“社会说”者引以为例的金银的审美属性，其实也是客观的物质属性，只有对它的审美态度才取决于社会关系。而在社会生活里，“特殊的审美范畴是美、丑恶、悲、滑稽及其无数变异。这些范畴对于自然界，包括人所改造过的自

然界，是不适用的。”

关于艺术美，他认为，作为审美意识的最高形式的艺术，主要是反映人类精神生活，“但艺术的对象不仅是人，而且还有自然界”。艺术中的自然界，如风景画，除表达人的思想内容外，还有自然本身的美。用物质对象来表达思想内容时，描绘的客体不是对象本身，而是通过对象的形象而揭示出来的内心世界，然而和对象有关的思想内容，不是存在于对象中，而是存在于人的社会意识中。

《审美关系的客体问题》的作者斯托洛维奇是反对“自然说”的。他的文章主要是同里曼采娃进行辩论。他首先指出，里曼采娃忽视了审美客体的特殊性。在他看来，里曼采娃所理解的审美客体（即审美本性）——“对象的质的、特征的具体可感的规定性，即个体对象本身的规定性”，只是感知的客体，并不一定是审美的客体。他分别批评了在自然界中找寻美的本质和标准的一些观点。他认为这些观点所以错误，不在于它们在自然中看到审美属性，自然界是有这些属性的。问题在于，“审美意识的客体、对象，不是‘自在’的自然，而是处于与人类社会的客观的具体历史的关系中的自然，这种关系是在人的社会的历史的实践过程中形成的。”

斯托洛维奇认为：“与社会的人、人类社会处于具体历史的客观关系中的物体或现象的具体感性方面”，就是“物体或现象的‘审美属性’”。这种审美属性、亦即审美关系的客体、对象，也就是“人化了的自然”。他不同意里曼采娃的看法，他说，不能因“马克思把‘黑格尔的概念’、‘人化了的自然’运用到可认识的物体和未经改造的自然现象上去、运用这个概念解决‘自然的人化’问题”，而说他（马克思）“还是没有超出费尔巴哈的人本主义的唯物主义的范围”。应该知道，“黑格尔与马克思对这个概念的理解，有着原则的区别”。黑格尔所理解的“人化”是把人的心灵的定性移注到自然界中去，而在马克思，“自然的人化”则是对自然界的实际影响，建立与自然界的联系，首先在劳动过程中，然后在任何其他的社会历史活动和全部人类的实践过程中建立这种联系。斯托洛维奇说，那些不属于劳动对象的自然现象如太阳或虹的“人化”，并不是主观上的“人化”，“而是自然现象同社会的人和人类社会之间在社会历史实践过程中所

形成的实际联系和客观关系”。他说，不能因为把审美客体解释为受社会－历史的关系制约就怀疑这是主观主义，要知道社会－历史的关系也是客观存在的。他论述说：审美关系的客体——美和丑，崇高和卑鄙，悲和滑稽，就是“审美属性”，这个概念，自康德和席勒以来的美学、以至马克思都曾使用过，它“是审美关系的客体的最恰当的定义”：它既能表明审美关系来源的客观性，标志着美、悲、滑稽等不是独立的存在物，而是物体和现象的属性，又能表明这是从审美客体同社会、同社会的人的客观关系上说明这种现象。

别尔米亚科夫的论文《论美学中的主观主义倾向》所反对的“掌握论”和“审美素质论”，二者彼此密切相联，基本上就是上述的“社会说”。“掌握论”认为：美学是关于从审美上或艺术上掌握现实的科学，而所谓审美上的掌握就是把人的本质渗入没有审美内容的自然界，从而赋与自然界以审美的内容。别尔米亚科夫说，这是违反反映论的。反映论以“客体作用于主体为前提”，“掌握论”则“把主体提到首位，以主体干涉现实为前提”。“反映论教导我们，要从现实本身及其规律出发去认识和改造现实”，“审美掌握论”则是指的以先验的审美素质为基础去改造现实。

“审美素质论”主要认为，审美属性在人类出现以前，是不存在的。现实中审美素质的各部分的协调、对称、和谐、平衡等都是人赋予自然的，审美素质的形成是劳动的结果。人们先赋予自己劳动对象以审美素质，然后再把这个审美内容加入其余的自然界。因此，他们认为现实中的审美素质只是形式上是自然的，而内容则是社会的。这里的理论根据同样是马克思早期著作中的“自然的人化”、“人的本质”等概念。别尔米亚科夫认为，马克思在当时使用“人化”这个术语，只是为了形象地论述如何使自然适合于人的需要，不能作别的理解。他说，人在劳动中“对象化”也只能给劳动的产物、而不是给整个自然界留下自己的印记。他反驳说，如果认为审美素质的内容向来是社会的，自然界只能产生它的形式，那么，在人类出现之前，是存在过没有内容的审美素质的形式了。由此推论，就可能存在没有内容的形式了。

这一切就是本辑中关于美学基本问题的论争的主要论点。必须说

明的是，苏联美学界有关这些问题的见解比这里要丰富得多、复杂得多。由于篇幅所限，我们既不能收入有关的专著，也不能上溯到一九六〇年以前的论文。就是一九六一年发表的论文，这里也只能收入一小部分，而选择又不尽得当。总之，我们这里介绍的内容对于所涉及的问题来说，显然是不全面的。

除此以外，本辑所收的文章还涉及艺术的几个重要问题的论争。其中值得注意的有：艺术内容的特征问题，艺术中的“自我表现”问题。

艺术中的“自我表现”问题在五十年代初，在苏联的文艺界中曾有过争论。近年以来，据别尔米亚科夫说，这种论点在苏联艺术界流行得比较广泛。主其说者主要认为在艺术中反映现实的那个现实主义时代已经完结，艺术的新时代是“自我表现”的时代。艺术家的使命是在艺术中反映自己的内心世界，自己对生活的看法，自己的主观感受等。别尔米亚科夫在《论美学中的主观主义倾向》一文里指出，这种论点同现代派不无历史源流关系，它“为艺术中的主观主义提供论据，为抽象主义和其他现代派的变形开辟道路”。

关于艺术内容的特征，是特列莫夫的论文所探讨的中心问题。他说：艺术形象是富有思想内容的，但有些人所说的，“思想是形象的内容，而形象则是形式”，实际上没有说出艺术形象内容的特性，因为内容即思想的说法，对于其他任何认识形式（如科学）都是同样适用的。他认为别林斯基是注意到艺术形象内容的特性的，这首先表现在他关于动情力*的见解上。特列莫夫说，艺术形象是它的内容及其形式的统一。他还具体地讨论了艺术形象内容的特征问题中尤其有意义的个性和个性化问题，必然性和偶然性因素的问题。

卡冈的论文是论述研究艺术特征的方法的，其中有很大篇幅涉及艺术内容的特性问题（第五、六、七节）。他认为，艺术的特征，不仅表现于形式，而且表现于内容。不能单单根据别林斯基在《一八四七年俄国文学一瞥》一文中那段有名的话而断言“艺术与科学的内容是一模一样，它们的区别只在于对内容加工的方法和对人起影响

* 动情力，我国一般译作“激情”，请参阅本辑第一四三页注二。

的方法”。应该知道，别林斯基在其他许多文章里提到过艺术内容和科学的内容不同，艺术有自己的诗意的内容。卡冈认为，艺术表现的是人们的思想和感情，只有当二者互相渗透时，才能产生具有艺术特性的诗意的艺术内容。正因为这种内容的特性，所以要求有、而且也必须有形象性的形式。同时他又指出，诗意的内容并不同别的内容完全隔绝，它绝不是特殊的内容，而是任何生活的内容和意识形态的内容的诗化。

必须注意的是，卡冈不同意以内容加工方法的不同来区分艺术与科学，主张艺术内容的特性，却不认为艺术有特殊的对象。阿斯塔霍夫在《美学中论争的几个问题》里也反对苏联文艺界中有些人认为艺术有特殊的对象的看法。但他的见解与卡冈又有所不同，他坚持别林斯基的观点，认为艺术的形式和内容的特征，不在于对象，而是在于处理对象的方法。

本辑的论文还涉及其他一些有意思的问题。阿斯塔霍夫的文章提到了关于文学种类区分的新见解，这也是我们值得探讨的问题。别里克的《为什么可以争论趣味?》一文论证审美趣味、审美态度和社会立场的问题，同我国文艺界最近展开讨论的山水诗问题和文艺中的共鸣问题有一定的关系。

我们还收入契都诺娃的《论美》一文。在美的问题上，唯心主义和唯物主义之争，已有数千年的历史，我国和苏联的美学上的论争也都与这两者有直接间接的关系。契都诺娃的论文就唯心主义哲学家黑格尔和唯物主义哲学家车尔尼雪夫斯基关于艺术中的美的本质问题的见解作了比较分析，并从马克思和列宁有关美学的见解来探讨解决这个问题的途径。因此，对我们说来，是有参考价值的。

1962 年 1 月

现代文艺理论译丛

（第四辑）

有关研究各民族文学相互联系与相互影响的一些问题

〔苏联〕И. 聂乌波科耶娃

各民族文学的相互联系与相互影响在我们的时代里已经获得了空前未有的强度，它们不仅在世界各民族的文学生活方面起着巨大的作用，而且在他们的社会生活方面起着巨大的作用。我们都亲眼看到这种光辉的现象——在伟大的十月社会主义革命以后，许多民族的独立的文学开始团结为社会主义现实主义多民族的苏联文学的统一整体。在苏联文学的美学原则中，反映出苏联各兄弟民族文学的艺术经验的富有成果的交流，也反映出对于优秀的世界艺术经验的掌握。苏联各民族的文学创作，在苏联各族人民社会主义发展的情况下发生了相互的影响；这种相互影响具有自己的规律性和自己的特点，而研究这些规律性与特点正是我国学术界最迫切的一项任务。苏联各民族文学创作相互影响的规律性也多方面地表现在社会主义阵营彼此对对方的创作经验感到兴趣的各国文学的相互影响中，表现在各民族的艺术珍品的积极相互交流上。

社会主义现实主义的文学给世界文学过程带来的影响确实是巨大的。

各国文学的往来和创作的相互影响也是现代世界文学的有代表性的特点，这些文学都表明了本民族的不同的社会历史任务，都具有吸收其他民族的美学经验的各种可能性。今天，积极参加国际文化联系的不仅有那些历史悠久、艺术传统又是相当接近的文学，而且有经过

长期停滞或者缓慢发展而得到复兴的文学。这些民族的文学之所以停滞不前与发展迟缓，是殖民主义者的扩张政策，和在精神上奴役附属国人民的政策所产生的后果。

今天，积极参加国际文学往来的还有刚刚诞生的文学，它们是强大的民族解放运动的产儿与表达者。显然，这些文学未必要通过西欧文学发展所经历的那些“阶段”。年轻的文学，它们的年龄有时候还不一定够得上几十岁，正在一方面渴望吸收其他民族的民主文化的创作经验，吸收这种文化的人道主义传统，一方面坚决排斥资产阶级现代主义敌视真正艺术的“经验”。

这些文学今天不仅创造性地接受从历史上来说比它们“年长”的那许多文学的优秀经验，而且用自己极为重要的题材和英雄形象，用自己的革命毅力和高度人道主义，用新的、溯源于悠久的民族传统和富于当代生活气息的、对于和平的诗意幻想来丰富现代世界文学。今天不但已经能够谈论精神力量曾经遭受束缚的许多民族觉醒起来从事文学创作这件可喜的事实，而且能够谈论他们对于现代世界文学的创造性的贡献，这种贡献将要在多方面丰富我们的美感，充实我们的理论思想。在我们的时代里，文学的相互影响的过程日益成为一个世界性的过程。同时，现代文学的发展日益突出和充分地呈现出这样的共同规律性，这就是：这种发展不仅在每个民族文化的两种文化的斗争中进行，而且在国际舞台上成为两种文化——一方面是民主与社会主义的文化，另一方面是帝国主义的文化——的斗争，而卷入了这场斗争的是全世界的各族人民。苏丹作家莫哈·艾里－丁·萨比尔在塔什干会议上的发言从这方面看来是非常出色的。他说，“工业资本主义文明”接触到他本国的文化的时候，给后者带来了有害的影响，它所追求的目的，归根结底是为了摧残这种文化。同时，代表“工业社会主义文明”的文学却在促进民族文化的成长，增加了它的发展的可能。这个意味深长的公式表明，各民族文化的相互影响的问题同两个世界、两种社会制度的斗争是有密切联系的。赫鲁晓夫在大克里姆林宫欢迎参加塔什干会议的亚非各国作家的招待会上发表讲话说：“难道可以怀疑，在会上已经把你们团结在一起的东西，不但将有助于巩固亚洲和非洲这两个大陆的文学的富有成果的联系，而且会

促进世界文化的顺利发展，巩固东方的进步文化与西方的进步文化之间的联系吗?”[1]

由此可见，在各民族文学之间的往来空前广泛和加强的条件下，在尖锐的思想斗争的情况下，当文学的相互影响一方面作为大大促进各民族文学进步的因素，而另一方面往往又作为阻碍它们的发展的因素的时候，研究各种类型的文学联系与相互影响的问题，研究这些联系与影响在现代文学过程中以及在世界文化史上所起的作用，是具有特殊的意义的。

研究各民族文学的相互联系与相互影响，是苏联语文科学最近七年内最重要的问题之一。我们在这个领域中的研究方向，已经在《苏联学术问题》[2] 丛刊上提出了。马克思主义的文学史和文学理论面临着进一步研究多种多样社会的和文学的联系的任务，在这些联系中每一种民族文学在朝前发展，而这些联系在现代文学过程上仍旧起着很大的作用。在各个民族文学的历史发展中更广泛地总结这些文学的比较研究的资料，对于进一步发展马克思主义的文艺学和美学理论的许多论点具有重要的意义。用马克思主义的文艺学来比较研究各民族文学的这一观点，无疑会充实我们对下列问题所作的一般理论性的结论。这些问题是：文学发展方向的规律性问题，世界文学中现实主义的形成和发展问题，各种体裁的产生与发展的社会和历史制约性与民族艺术传统问题等。

从列宁关于每个民族文化中存在着两种文化的学说的角度来研究各种文学的相互联系与相互影响，可以十分清楚地看到，最深刻的、最富有成果的相互影响发生于这样一些文学流派之间，这些流派从其阶级的与社会的倾向性说来，从其整个流派或个别艺术家所表达的社会思想说来都是很接近的。问题不但在于由社会和历史发展阶段的共同性所决定的思想上的接近（在这种场合下，文学的相互影响的条件显得特别有利），而且在于共同的社会、哲学与美学的倾向性，这

[1] 《真理报》，一九五八年十月二十三日。

[2] 《各民族文学的相互联系与相互影响》，莫斯科，苏联科学院出版社，一九五七年（《苏联学术问题》丛刊）。由阿尼西莫夫教授指导的专家小组编写而成。

种倾向性在历史发展的各个阶段上具有不同的内容，表现为不同的形式，因而反映出进步与反动的社会发展倾向。[1]

在指出社会方面的和精神方面的接近是富有成果的文学相互影响的主要条件之一的同时，不能不看到文学的相互影响是通过非常复杂而且往往是极为矛盾的方式而发生的。在对待社会生活、社会问题和美学问题的态度方面差别很大的艺术家，有时候在某些观点上彼此存在着共同之处；对于特定时期具有代表性的某些风格手法，在某些时间内却被不同流派的艺术家“用来作为武器”。如果不承认思想倾向不同的作家之间可能有某些相互影响，而有时还可能是极为显著的相互影响，那就意味着把艺术发展过程过于简单化，意味着不正确地理解现代世界文学过程。现代世界文学过程的最重要的特点之一是社会主义现实主义战线的巩固与扩大。而社会主义现实主义所产生的影响，有时候是远远超过社会主义文学阵营的范围的。在每个个别的情况下判明这一相互影响过程的全部复杂性，正是具体的文学史研究的任务。

我国的文艺科学对于文学的相互联系与相互影响问题研究得不够是有原因的。马克思主义文艺学的首要任务是研究文学过程的社会和历史制约性问题，研究文学的阶级性和文学在社会生活与思想斗争中的作用问题。探讨艺术的人民性和党性是苏联文艺学的重大成就。在解决文学史发展的这些根本问题时，苏联文艺学曾经依据马克思列宁主义对历史过程和意识形态在社会生活中的作用的观点为可靠基础，而且利用并发展革命民主主义美学的最主要论点。假如说从各国文学的相互联系与相互影响去研究文学的工作还不曾在我国学术界占据应有的地位（这既表现为缺乏有关这种问题的大量专门理论著作，又表现在一般文学史的著作中，也表现在语文学系的教学大纲里），那

[1] 资产阶级的某些文学理论家和文学史家不想看到这一点。例如，主张以广泛的理论观点去对待文学史问题的琼斯（按照他的说法，文艺科学近来曾经给这种观点带来很大损失），在论述现代美国文学和其他民族的文学的相互影响的时候，并不估计各种社会的和艺术的倾向正在美国文学本身内部起作用。琼斯把世界文学发展的现阶段说成是“富于表现力的文学世界，精致的文学世界，拥有思想洪流的小说的文学世界”（琼斯：《美国文学原理》，纽约州，伊塔基，柯尼尔大学出版社，一九四八年，第一三九页），不希望看到现代美国文学中的健康力量。

么，积累这一方面的材料以及在个别民族的文学史方面完成的大量著作，已经为这项研究工作创造了必要的基础。

苏联文艺学家在研究俄罗斯文学与苏联其他民族文学的联系方面，在研究它们之间的相互联系方面做了很多的工作。在第三次全苏作家代表大会上，在各共和国的作家代表大会与会议上，在许多学术会议上，都富有成果地讨论了这些问题。这些问题正日益受到我国研究家的注意。

阿列克谢耶夫院士在研究俄罗斯文学的国际联系方面已经完成了许多工作。❶ 布尔索夫的研究广泛而创造性地提出了俄罗斯古典文学的民族特殊性及其世界意义的问题。❷ 参加第四届国际斯拉夫学者代表大会的苏联学者提出了许多对我国学术界探讨此项问题具有原则意义的报告。❸ 对于现代进步文学在各国民主的艺术遗产中拥有怎样可靠的基础这个问题也进行了不少的研究工作。这一切使我们现在能够更广泛地讨论这个领域内研究工作的许多非常重要的方法论问题，使我们能够把这方面的研究同各民族文学的研究，同文学理论和美学方面的工作紧密配合起来。

苏联文艺学目前所面临的那些任务——编写多民族的苏联文学史和在不久的将来开始编写世界文学史——首先要求大大地扩展研究范围。显然，现代文学过程的那些最重要的问题，例如，在社会主义社会条件下文学的相互联系与相互影响的特点问题、苏联文学的国际影响与国际联系的性质问题、文学联系对正在和已经从殖民地压迫下解放出来的各民族文学的复兴和建立所起的作用问题等，特别需要更大胆地加以研究。当各种互相排斥的艺术原则在尖锐的思想斗争和美学斗争中发生抵触的时候，当许多正直的艺术家仍旧在寻找自己的道路的时候，文学联系与相互影响今天在国际舞台上究竟起多大的作用，

---

❶ 参阅《阿列克谢耶夫学术论著目录》，列宁格勒，国立萨尔蒂柯夫－谢德林公共图书馆，一九五六年。

❷ 参阅布尔索夫：《论俄罗斯古典文学的民族特殊性和世界意义》，《俄罗斯文学》，一九五八年，第一——四期。

❸ 例如，参阅别列茨基院士的报告、乌克兰苏维埃社会主义共和国科学院院士古德济的报告、尼科尔斯基、索科洛夫与斯塔赫耶夫的联合报告。

自然是十分重要的问题。在这些探索中，本身兼有社会、思想和艺术因素的文学联系与相互影响，便具有特殊的意义了。

我们不能不估计到我们的朋友——社会主义国家的学者——在文学联系的研究领域里正在如何努力工作。正如在我们这里一样，在他们国家中，这些问题同文学的朝气蓬勃的实践密切联系，往往同反对敌视社会主义文化的势力与倾向的斗争密切联系，同反对政治上反动的世界主义思想的斗争密切联系，而这些反动思想又和现代资产阶级比较语文学的许多倾向密不可分。

必须特别强调指出，对各民族文学的相互联系与相互影响进行马克思主义的研究，对这种研究的方法论本身进行探讨，不明确规定我们对比较语文学的研究方法所持的态度是不可能的。

不论比较主义在各个发展阶段上以怎样的姿态出现，它的代表人物都不能说明世界文学史过程的真相。世界文学史的过程是前进的过程，是受社会史、阶级斗争、思想斗争和美学思想发展所制约的过程。在比较主义者的一般观念中，文学史或者表现为经常重复的题材、情节、主题、形象（它们从一种文学“传入”另一种文学，仅仅随着本身的新的存在条件而有所变化）在孤立范围内的运动，或者表现为许多类似的“类型学的”构成物。他们曾经从“内在的”文学发展的观点来研究这些构成物；在最好的情况下——主要在革命前俄国的语文科学中——人们曾经依据文化和历史制度的因素的制约性、但又离开深远的社会和思想过程的联系去研究这些构成物。

对于发展马克思主义文艺学来说，批判各种唯心主义观念（包括和语文科学上的比较语文学派有关的那些观念在内）是有很大意义的。

马克思主义文艺学如何对待维谢洛夫斯基[1]的遗产的问题，不仅对正确评价俄国语文科学在研究文学联系与相互影响方面所作的一切具有原则性的意义，而且首先对明确我们今天在这个领域内进行工作的方法论的倾向性具有原则性的意义。

---

[1] 亚历山大·尼古拉耶维奇·维谢洛夫斯基（一八三八——一九〇六）：俄国学者、文学史家。——译者注。

这位杰出的俄国学者的广泛的、多方面的活动是众所周知的。他的许多著作今天还具有重大的学术研究材料的价值，因为它们是以极丰富的历史、文化、民俗学和语文学为基础的。与此同时，对于维谢洛夫斯基在研究文学史过程方面所采取的基本的方法论立场还需要给以明确的评价。在维谢洛夫斯基的遗产中，有的已成为俄国语文科学的成就，有的却在方法论方面站不住脚、在世界文学的发展过程中早已被历史唯物主义观点所扬弃，二者应该区别对待。在这方面最重要的是谈一谈维谢洛夫斯基的历史观和文学观的历史主义性质。

力求把文学史与社会发展联系起来考察，以及关于社会发展存在着一定规律性（文学史的过程也受这些规律性的支配）问题的提法本身，使我们有可能说维谢洛夫斯基超出他的同时代的西欧资产阶级美学思想。西欧资产阶级美学思想的特点不外是使艺术脱离社会生活的顽固倾向或者平庸的经验主义而已。但是，把社会发展仅仅理解为取决于经济、等级、文化、心理等所有因素的进化，并没有越出实证主义的范围，这也决定了维谢洛夫斯基的研究工作的主要方法论原则。

维谢洛夫斯基的文化史观和对于社会发展的实证主义观点这二者间的联系，限制了他从历史的前进运动的观点去看待文学史发展过程的可能性。他把文学史看作处于社会发展的一定阶段上的不同艺术形式的更替，而不看作历史地变化的社会内容的艺术表现。在他的文学史观念中，某些艺术现象的“重复性”和“共同性”的原则显然是比有关人类艺术发展的进步的观念更为重要的。按照维谢洛夫斯基的见解，新的内容首先表现在传统的主题、情节等的新的变化与结合中。他不把作品本身首先看成是自己时代的社会和精神发展的需要的艺术认识与反映，而主要看成是“诗人个人对于传统的典型情节的关系……”（维谢洛夫斯基说：“我不想这样说，艺术行为仅仅表现为重复或重新配合典型的情节”，但是既然这一点在他以后的研究过程中实质上没有做到，因而并不具有原则性的方法论意义。）在文学史上，“新构成物”究竟使维谢洛夫斯基感兴趣到什么程度，首先是看它和传统如何有关而且“常常是重新结合的旧事物的遗迹”而定的。这样一来，与社会发展过程处在实际相互关系中的文学史过程的

真正规律性，就被研究者所忽视了。维谢洛夫斯基的文学史观的方法论的脆弱性，在他对近代文学的见解上表现得尤其明显，他把近代文学也首先当作传统的主题和情节的重复与变化，认为其中只能有某些新的构成物。

对文学在每个发展阶段上的十分丰富的具体历史内容注意不够，认为传统的艺术形式给予后来的艺术发展以决定性影响，这就混淆了文学过程上的文学发展的社会基础和历史基础与不同的“影响”对文学所起的作用二者之间的真正相互关系。不论边菲[1]的袭用论在维谢洛夫斯基的著作中得到怎样的改造，它的影响之大是无可置疑的。尽管他对世界文学史过程的综合研究有兴趣，尽管他不仅把对当时资产阶级科学来说是传统的西欧名著列入研究范围，而且把斯拉夫和东方文学的材料列入这个范围，——这是维谢洛夫斯基的巨大科学功绩，——关于多种多样的文学联系与相互影响在世界文学史上起着怎样的作用并且在社会发展的每一个新阶段中获得新的性质的问题，实际上却被维谢洛夫斯基缩小为仅仅是艺术形式方面的影响和袭用的问题。

同样要指出，对于各国的文学和民间创作（他在这方面做了许多工作）上的类似历史过程的比较研究，在维谢洛夫斯基的著作中是和对于这些文学之间的往来的多种多样形式的研究区别开来的，这就必然在文学发展的规律性的认识上引起了理论和历史的脱节。

批判比较主义的研究方法，对于阐明马克思主义文艺科学的方法论与各种资产阶级的文艺学学派和流派（它们的基础是社会发展的唯心主义观）的方法论之间的原则性区别，曾起积极的作用。在评价维谢洛夫斯基的遗产的讨论过程中，已经对有关十九世纪后半期俄国语文学发展的错误观念进行了公正的批判，这些错误观念曾经削弱了革命民主主义的社会和美学思想反对资产阶级自由主义的文学史观的斗争的尖锐性。同时，不能不指出，我们对文艺学上的比较主义流

[1] 台奥多尔·边菲（一八〇九——一八八一）：德国比较主义者、袭用论的创始人，忽视各民族文学发展中的民族的和具体历史的因素，认为印度文学是世界文学故事情节的唯一来源。——译者注。

派所进行的批判，并非永远都具有足够的科学论据，许多文章在对俄罗斯学者的某些著作的评价上都是有过错误的。

俄国语文科学在研究各民族文学的联系与相互影响（包括欧洲文学和东方文学的相互影响在内）方面具有不少的成就，应该比以前更深入地掌握俄国语文科学这个领域内的遗产。

到现在为止，我们对于这个领域内的外国著作也注意得不够。比较语文学在外国文艺学方面所起的作用是极为显著的，它的活动场所不只限于专门的比较语文学的杂志的篇幅，而且包括论述过去和现在的文学上的极为不同的问题的大量出版物。现在，当我国学术界第一次这样大规模地从事研究文学联系与相互影响的全部复杂问题的时候，应该说明的是，在一切最重要的问题上（其中有我们所理解的文学的相互联系与相互影响这一概念包括什么内容的问题、我们在研究这些相互联系与相互影响方面对自己提出怎样任务的问题、世界文学发展的前进过程为什么首先使我们感觉兴趣的问题），马克思主义文艺学和现代资产阶级比较语文学在原则上是针锋相对的。除了以丰富的实际材料（这是文学史家所不能忽视的）为基础的著作外，这里也可以遇到相当多的文章，它们的学术价值非常值得怀疑，而它们的政治倾向性（不管这种倾向性是怎样隐蔽的）是敌视各国人民发展民族文化的权利的。揭露现代资产阶级比较语文学的反动政治倾向，批判它的方法论的缺乏科学根据，是马克思主义文艺学的一项重要任务。

目前我们不再沿用“比较文艺学”这个术语，而称为文学的相互联系与相互影响的研究，这不是偶然的。无论就所研究的材料的内容方面，或者就主要的研究法方面来说，那个被叫作“比较文艺学”（littérature comparée，comparative literature，ver-gleichende Literaturgeschichte）的文艺科学领域，主要的研究对象不是作为现实以及社会、历史和民族形式的全部特殊性的反映的文学，而是各国文学中个别艺术作品的命运，以及在每个民族的文学史过程的独一无二的民族特殊性的情况下对各民族文学的种类和样式所进行的比较研究。

与此相反，马克思主义的科学不把研究文学史和文学理论的个别问题和通过文学与生活的关系研究文学这两件工作割裂开来。因此，

要比较地研究文学的个别种类与文学体裁，不能不判明该种类或体裁（例如印度和古希腊的史诗、斯拉夫民族的史诗或各国文学中的长篇小说体裁的发展）的某种民族的和历史的“变种”所由以决定的具体条件。在马克思主义的研究工作中，探讨文学作品的“生命”和“命运”如何在时间和“空间”内形成这个最有趣的问题，是不能不判明此种相互影响赖以产生的全部具体历史条件的（包括民族的艺术传统问题）。以马克思主义的科学对各民族文学发展上的类似过程进行比较研究，对于阐明世界文学发展的规律性说来是有必要的。如果只研究简单的“相同现象”或“类型学上的同类现象”，而无视于这些文学之间在各个阶段上产生并给这些文学带来影响的繁多的实际联系，那就不可能判明世界文学发展的规律性。

因此，资产阶级文艺学的有代表性的做法——划分“比较文艺学”（littérature comparée）与“普通文学”或世界文学史（littérature générale）——是被马克思主义文艺学的方向所扬弃了的东西，这种方向和资产阶级文艺学的理论家为摆脱现代资产阶级比较主义的危机而提倡的方向是完全相反的。[1] 不把每个民族文学的民族独立性和独有的美学特殊性融解在某种世界主义的“超民族”文化之内而研究世界文学之间多种多样的思想和美学的联系，是马克思主义文艺学的迫切任务之一。

同时应该强调指出，作为“比较文艺学”的基础的比较研究的原则本身，在马克思主义文艺学当中，仅仅是认识世界文学过程的一

[1] 这方面有代表性的是维列克在国际比较主义者协会第二届会议（一九五八年秋季在美国举行）上所宣读的题为《比较文艺学的危机》的报告。维列克认为追求“表面真实”与“原子分裂”是比较主义文艺学的危机，他提倡以研究现象的“总的观点”作为摆脱这种危机的出路，同时把文艺学的任务限于研究文学作品本身而不问它们同意识形态问题的关系如何。他号召克服文艺学研究上的“目光短浅的民族主义”，从而提出了实质上是世界主义的要求，即把文学作为全人类的某些“普遍”利益的表现来加以研究。现代资产阶级比较语文学把文学与社会发展截然分开的倾向，在这里表现得非常明显（《比较文艺学的危机》，见《比较文艺学·国际比较主义者协会在北卡罗来纳州大学召开的第二届会议记录》，柴培尔·亥尔，一九五九年，第一册，第一四九——一六〇页）。杜塞尔多夫出版的《Wirkendes Wort》杂志一九五九年第三期曾经转载了这个报告（《Die Krise der vegleichenden Literaturwissenschaft》）。

种方法。[1] 这种认识的历史方面和理论方面是不可分割开来的。

马克思主义文艺学的比较研究法所具有的新的素质，首先是它的历史主义的新的素质，是由于格外深入被比较现象的具体历史内容而获得的充实性。同时，马克思主义文艺学所比较研究的，只限于各民族文学的这样的一些现象，这些现象彼此之间不仅有任何类似或差异，而且在彼此的关系中，或者在造成这些现象的历史条件的关系中，存在着极重要的共同点。这就在比较对象的选择上，以及在这种比较研究法本身中排除了作为资产阶级比较语文学的特色的主观主义。[2]

应该强调指出，以马克思主义的科学对文学进行比较研究的方法，对待主要的研究目标不是中立的，而是和它的方法论紧密结合起来的。以马克思主义的科学对文学进行比较研究，决不只是搜集无数头绪纷繁的类似的文学现象，而比较主义者，按照一位捷克学者的巧妙的评语来讲，却好像是一个集邮家。马克思主义对文学的比较研究应该有机地联系着把文学作为阶级的、历史发展的现象来研究的工作而进行。显然，文学的比较研究假如不抱定狭窄、孤立的目的，而具有广泛、长远的任务，例如深入地认识个别的民族文学在其历史发展中的特点，为更广泛的任务——编写世界文学史——进行准备，作为适应马克思主义美学的当前任务的文学理论上的综合概括的必要步骤，那么，它将会提供最丰富的学术成果。

马克思主义科学对研究文学的相互联系与相互影响的方法本身同所谓比较文艺学的方法之间的原则区别，在于我们是把这些过程和马

---

[1] 关于比较方法在人文科学中的认识的作用，请参阅马尔卡良的《文化和历史认识上的比较法的意义》，《世界文化史通报》，一九五七年，第四期。日尔蒙斯基在斯拉夫民间创作的大量材料的基础上提出了比较地和历史地研究文学名著与民间诗歌创作的重要性问题（日尔蒙斯基：《斯拉夫民族的史诗作品与史诗的比较研究问题》，莫斯科，苏联科学院出版社，一九五八年）。并请参阅日尔蒙斯基：《文学的比较研究问题。提纲。为讨论各民族文学的相互联系与相互影响而准备的材料》，莫斯科，一九六〇年。

[2] 任意选择与任意比较评价，不但是比较主义文艺学家的特色，而且是现代资产阶级艺术学的特色。康拉德在为美国学者娄兰的《西方和东方的艺术》那本书所写的后记中，一方面指出娄兰所引用的材料的认识价值，一方面公正地强调说明，作者不仅在选择对比的艺术作品与评价这些艺术作品上存在着深刻的主观主义，而且在评价方法本身中也存在着深刻的主观主义（娄兰：《西方和东方的艺术》，莫斯科，外国文学出版社，一九五八年，第一二五页）。

克思主义美学的基本原则密切联系起来进行研究的，更广泛一些说，是从马克思主义对社会发展的全部过程的看法出发的。马克思主义文艺学今天所面临的任务之一，是联系社会的历史发展、阶级斗争、艺术发展的一般和局部的规律性去理解和解释这些过程。

我们认为，各民族文学之间存在的广泛而多种多样的联系，可以归结为两种基本类型，它们可称为接触的联系和文学过程在历史条件上的类似的联系。这两种类型的文学联系就其性质本身来说是不同的；研究每一种类型的联系都具有自己的任务，都必须以研究现象与问题的特定范围为前提，以具备特定的研究法为前提。某一个研究范围都有其历史和传统，有其可资依据的成就，也有为了进一步发展应该注意的错误。

在现代资产阶级文艺学当中，这些研究领域是被截然分开的。假如这种划分的表面上的科学根据是一定的研究方法或方式（比较的或者历史的）在每一种情况下占优势的问题，那么，这种划分的真正根源却有更为深刻的方法论上的原因：现代资产阶级科学不可能把世界文学史过程理解为民族发展和国际发展的辩证的统一；它不能认识文学史过程的真正规律性。

马克思主义文艺学能够极为广泛地从事研究历史地形成的两种类型的文学联系，并且以这种研究来充实我们对于各个民族文学的发展道路和世界艺术发展的共同趋势的认识。不能把对每个问题的必要的特殊研究变为孤立的研究。

有代表性的是，世界文学过程上的这两种类型的文学联系的相互关系，正在随着历史的发展向二者间的日益深刻的互相制约方面起变化。在不可分割的统一中研究历史地形成的两种类型的文学联系，这就是我们对研究世界文学的历史和理论的许多重要问题所采取的方法同代表资产阶级比较语文学的经验主义之间的原则分歧。

研究上述两种类型的文学联系虽然是理解各民族文学的创作上相互影响诸重要问题的必要步骤，却还没有说明这一过程本身。

大家知道，十分密切的文学交流，并不经常引起创作上的相互影响。反之，看来好像相距很远的几种文学之间的接触，有时候倒引起了积极的创作反应。这一点是否由于个人的才能特点或者更加广泛的原因呢？民族艺术发展的社会历史条件和传统，能够促使文学的相互

接触产生艺术上富有成果的影响。因此，关于民族艺术发展的历史条件和传统问题，不仅对文学史和文学理论而言是十分重要的，它和现代世界文学实践也有最密切的关系。这里特别重要的是扩大所研究的文学的范围。远东和东欧的文学，阿拉伯东方和拉丁美洲的艺术，非洲、中央亚细亚和前亚细亚各国人民的复兴中的文化，都能够大大丰富我们关于世界文学史过程的概念，而目前我们关于世界文化史过程的概念，往往主要还限于西欧艺术经验的范围。

不能不指出，尽管各国的比较文艺学所积累的有关各种文学接触的材料颇为丰富，文学创作上的相互影响问题却很少受到比较主义者的注意。在大多数情况下，他们在自己的研究著作中都没有进而研究创作上的相互影响。对照和类推的方法，是比较主义者主要使用的方法，也是他们搜集材料和进行分类的目的，但是，这种方法却不适用于探讨创作过程本身的动力。资产阶级比较语文学的倾向恰好在这里显露得十分突出——它把文学联系问题在孤立的“文学内部”范围内加以研究，把问题归结为专门研究“千头万绪”的联系本身，也就是专门研究联系的有无，而排除属于意识形态性质的一切问题，好像它们与“纯”语文学无关。吉连（普仁斯顿大学）在国际比较主义者协会第二届会议上就比较文艺学中的影响问题的美学原理所作的报告，是这方面十分有代表性的一个例子。吉连援引现代西方的“历史综合”观点（在他看来，现代批评界在这种观点上和现代诗人、历史家、艺术批评家以及文学研究者〔他列举了圣－让·培尔斯、汤因比、马里洛、库尔提乌斯的名字〕对世界的看法是一致的），他认为影响的问题不是实际内容在社会发展的各个阶段上有所变化的美学问题，而主要是心理学问题。同时，作者抽掉了问题里的一切具体历史内容，竟认为现代或古典文学中的生动实例还不如抽象的数学符号（类似A与B的关系等）重要，而且，对他来说，这些A与B是在真空里活动的。[1]

在外国的比较语文学中，已然根深蒂固地形成了一种传统，说文学的影响仅仅在具有可以感触到的事实（例如一位作者或他的同时代人直接提到等）的情况下才是存在的。然而，文学影响的概念却

[1] 《比较文艺学·国际比较主义者协会在北卡罗来纳州大学召开的第二届会议记录》，柴培尔·亥尔，一九五九年，第一册，第一八六页。

要广泛得多。它不仅包括某种文学形式的直接影响，而且包括思想影响，后者有时候是复杂的间接影响，往往不可能提出直接的证据。它常常和深远的社会与思想的过程有关。正因为这样，我国学术界只能在最广阔的历史与社会的背景上来解决文学影响的问题。

只有深刻地了解每一种相互影响的文学的思想内容和美学内容，才有可能着手正确解决产生这种影响的原因的问题。因此，对相互影响的具体事实的研究工作，本身就不能是孤立的，它应该在文学史过程的辽阔远景中占有自己的位置。还要强调指出的是，只有考虑到与这种相互影响同时发生的全部情况，才能在评价我们所感到兴趣的相互影响的现象时认清应有的范围。例如，在提出十九世纪后半期俄国现实主义长篇小说的世界意义问题时，不能忽视民族传统、其他文学和其他因素的影响。这些因素曾经对某种民族文学起过作用，俄国长篇小说曾经同它们有过接触。

只有在国际革命运动和世界文学发展的广阔远景中才能正确提出并解决高尔基及其某个作品对某种民族文学，对个别语言艺术家的思想和创作的影响问题，才不会把这种大问题归结为个别的局部的对比。文学和艺术界的著名活动家有关高尔基的大量言论和著作一再证明，他的创作对许多国家的民主艺术与革命艺术的发展（包括那些在创作手法上和高尔基个人的创作手法有很大距离的进步艺术家），曾经起过多么巨大的作用。

在这个远景当中，马雅可夫斯基的诗对苏联文学与许多世界文学的特殊意义的问题，也越来越明显了。

文学的创作上的相互影响是表现得非常多种多样的。类似的和不同的文学流派之间能够发生相互影响；在思想和美学原则上接近、或者距离很大的各个艺术家也会发生相互影响；相互影响可以有助于任何民族文学的一种体裁的出现、发展与变化，可以促进新的艺术形式的发展和旧的艺术形式的臻于完美，也可以影响个别语言艺术大师的语言和风格。文学的相互影响可以直接（通过原著或翻译）而实现，也可以通过其他意识形态，例如通过美学思想而实现。它可以在其他艺术的协助下得到加强。[1] 相互影响也时常表现为一个大艺术家的作品或整个流派的

[1] 关于文学和其他艺术形式之间的相互影响的问题，对研究现代艺术有特殊意义，但在本文范围内不可能予以探讨。

文学有意识地放弃自己所具有的思想和美学的原则。各种文学之间的相互影响可以是同步的，也可以有时是这种、有时是那种或几种文学起主要作用，这要看这些文学在文学史发展的总的过程上具有怎样意义而定。

同时，有必要强调指出，文学的互相丰富的过程决不归结为机械地反映在另一个民族文学的某种静止的“屏幕”上的作用。这个过程必须以创造性的接受为前提，而创造性的接受永远是主动的、有选择的，永远是各种势力和倾向在一个艺术家的创作发展上、或者在某个民族文学的发展上进行斗争的结果。而且，这里不仅必须估计到某个从事“接受”的作家个性的特点，而且必须估计到这样一些客观因素，例如某种文学在创造性地接受方面的历史前提和美学前提的特殊性，某种文学的语言和诗体的可能性等。在任何情况下，都应该完全放弃机械的概念——认为文学影响是把一种文学所取得的“现成的”艺术经验简单地搬进另一种文学中去。任何时候都必须估计到，这种影响在文学中也表现为另外的性质，而不仅仅表现在其他的民族形式——例如其他的个性的折射、其他体裁和题材、全然不同的形象和风格的传统等上面。

文学的创作上的相互影响的具体形式，和艺术本身的无限多样化一样，也是无限多样化的。这些形式是历史地变化着的。[1] 它们所特有的不同表现的可能性是无穷无尽的。

所以，应该区别作为文学联系的手段的翻译和作为创作上的相互影响的形式的翻译；前者在发展这种联系的作用上，有头等重要的意义，后者在这种相互影响中负有这样一些重大任务，例如扩大该民族艺术的思想上和美学上的可能性，丰富民族语言，[2] 有助于艺术家的

---

[1] 把翻译看作文学上的相互影响的极重要的一种形式的概念在不同的历史时期被赋予不同的内容。阿列克谢耶夫在《艺术翻译问题》那篇文章里就这一点作了详细的论述（《国立外伊尔库次克大学论丛》，一九三一年，第一八期）。并请参阅费多罗夫的《翻译理论概要》（外国文学出版社，一九五三年）。袭用在文学史上也起过不同的作用。例如，请比较情节的传统性以及文艺复兴时代的戏剧在袭用情节方面的美学“无意识性”与古典主义和启蒙时代剧作家对于所采用的情节的严格的纯理性主义态度以及情节的创造性的改变形式（拉辛为《伊菲格尼》和《费德尔》所写的两篇序文、歌德关于《伊菲格尼》的题材的不同处理意见）。

[2] 雷里斯基在第四届国际斯拉夫学者代表大会上所作的报告中指出，“……从一种语言翻译为另一种语言不仅能丰富读者的精神经验，而且能丰富用以翻译这种那种作品的语言。”（雷里斯基：《斯拉夫语言之间的艺术翻译》，莫斯科，苏联科学院出版社，一九五八年，第一四页。）

文体及其形式的锤炼。❶

许多诗人过去往往在翻译外国文学的脍炙人口的诗句上展开竞赛。丘特切夫把自己的许多诗，包括歌德的《你知道这个国家吗?》的译文寄给苏希科夫时写道：“我们已经把歌德的情歌翻译过几遍了，——然而，因为这是属于那些几乎变成文学俗语的短歌之一，所以，对于爱好者来说，它永远是一块试金石。”❷ 在这种“竞赛”中，问题不在于对原作的字面上的忠实。每一位“好事者”都曾经按照本人对诗的作用的理解来琢磨这块试金石，同时，力求以重新写成的（指译出的——译者）作品的艺术力量和原著进行比较。翻译工作（尤其是诗的翻译工作）过去往往引导诗人去掌握对于自己的民族文学来说是新的体裁。

在把翻译作为创作上的相互影响的形式来研究时，文学史家主要感觉兴趣的或者是出于杰出语言大师的手笔的翻译（例如歌德、普希金、梅里美、莱尼斯、鲁迅的翻译），或者是由于某种原因曾经在该国的文学发展上起过推动作用的翻译。在许多国家的文学史上都有过这样的时期，那时候由于艺术翻译的工作促进了民族文学语言的形成和发展，这种翻译的作用变得特别巨大。康拉德举了一个明显的例子，说明在日本文学的古典作家二叶亭❸所译的屠格涅夫的《幽会》里，有些现实主义风景描写的篇页曾经为日本叙事文学开辟了在原则上说来是新的艺术反映生活的可能性。❶ 马尔夏克、吉洪诺夫、雷里斯基的许多翻译不仅扩大了苏联读者的审美眼界，使他们去熟悉各民族文学的语言艺术宝库，而且还丰富了我国的诗歌本身。

---

❶ 车尔尼雪夫斯基在写给儿子的信里说：“假如你较多地在锤炼形式上用工夫，而不太致力于发挥在脑际最初出现的思想梗概的内容这种精神劳动，那么，试行翻译某些值得翻译的抒情的剧作或者抒情的长诗，对你也许不无益处。……翻译工作能够培养轻快地琢磨诗的形式的能力。假如在形式上你是轻而易举的话，那就不值得在翻译上花费时间了。”（一八八三年八月十日的信。全集，国立文学出版社，莫斯科，第一五卷，一九五〇年，第四〇四——四〇五页。）

❷ 丘特切夫：《诗歌和书信集》，国立文学出版社，一九五一年，第三九五页。

❸ 二叶亭四迷（一八六四—— 一九〇九）：日本作家，熟悉俄国古典文学，翻译过果戈理、别林斯基、冈察洛夫、屠格涅夫等人的许多作品。他的翻译对日本文学现实主义流派的形成起过一定的影响。——译者注。

❶ 参阅康拉德：《文学联系问题》，《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九五七年，第四期，第三〇七、三〇八页。

像袭用、模仿、形象的相似、风格的模拟和其他许多在作家的创作发展上有时起极大作用的创作相互影响的形式，不仅要求在文学史方面，而且要求从有关文学联系与相互影响问题的理论观点上予以特别研究。例如，袭用往往不仅仅是“重复”，而且是艺术的发现，并且，在这里，创作的任务也恰好在于祛除旧的东西，说出艺术家的时代、民族经验、艺术个性向他启示的新的东西。歌德对爱克曼说：“我甚至主张着手写已经处理过的题材。例如，人们把伊菲格尼描写了多少次，——而伊菲格尼仍旧是各不相同的，因为每一个人都以另一种方式、以自己的方式去观察和描写事物。”❶ 艺术上袭用的卓著成效实质上并不取决于近似袭用来源的“成功”大小，而是和艺术家的思维的历史主义，和艺术的向前发展问题，和依靠过去的艺术传统或摆脱这些传统来反映社会发展新要求的艺术能力直接有关的。

在具体研究的方法上，不仅有必要以比较分析来判明这些作品中所具有的类似和区别，而且有必要继续深入研究，说明袭用其他文学的艺术家的创作思想的发展，指出大诗人由于同别国的同行的创作交流而作出的艺术上的新发现。根据不同的材料进行多次反复的具体研究将会表明，文学史不是某些古已有之和略予改变形式的主旨、题材、情节和形象的循环重复，而是前进的运动，这是和社会的向前发展分不开，同时又和人类文化的先前阶段相联系的。❷

只有深入了解每一种相互影响的文学的思想内容和美学内容，才有可能正确解答造成这种相互影响的原因。

在研究文学的相互影响的过程本身时，既要避免纯版本学对比的

---

❶ 爱克曼：《歌德谈话录》，莫斯科－列宁格勒，学院出版社，一九三四年，第一六九页。

❷ 假如“各民族间流传的情节”的说法在现代外国比较文艺学中较少以纯粹的形式出现的话，那么，它的变种却是经常出头露面的。库尔提乌斯的观点可以作为一个具有代表性的实例。按照他的观点，希腊拉丁传统是全部欧洲文学的基础，它已经为那些在进一步发展中仅仅变化形式的主要情节、题材和典型（库尔提乌斯把文学进一步发展的这些出发点叫作“топосы”）奠定了基础。（库尔提乌斯：《欧洲文学与拉丁中世纪》，伯尔尼，一九四八年。）

“Топосы”这个观念的主要方法论缺陷是它的反历史主义。这种反历史主义不仅表现在于：库尔提乌斯认为文学发展的决定因素是传统、而不是社会的向前发展，而且表现于他使许多既在其他文学中屡见不鲜而又不反映该民族条件和历史条件特点的题材与情节“依附”于欧洲文学。波利采尔在评论中已经指出了库尔提乌斯的著作的这一弱点（《比较文艺学与普通文艺学年刊》，一九五三年，第五卷，第二期，第一七三页）。

方法——这会在原文和情节的偶然巧合的基础上得出一位作家影响另一位作家的结论，——也要避免没有充分具体的文学史分析的、过于一般化的论断。

以马克思主义的科学来研究文学的相互联系与相互影响不能归结为普通的叙述。材料越广泛，越多样化，就越有必要判明过程的一般规律性。其实，尽管比较主义者搜集了丰富的材料，却没有对文学的相互影响过程的规律性进行概括和研究。为了使我们在这个领域内所作的进一步具体研究更为深入，把这个问题提出来是十分必要的。然而，在本文范围内还不可能对这一问题进行考察。

（舒栋译自《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九六〇年，第三期）

文学的历史比较研究问题

〔苏联〕B. 日尔蒙斯基

一

我在我以前的著作中既然已经不止一次地涉及文学的历史比较研究的理论原则以及历史比较问题在马克思主义文艺学中所占的地位[1]，因此在今天的报告中，我打算谈一谈这类研究的最一般性的方法论问题。

在文艺学中，过去人们常常把所谓“影响”与“袭用”的研究理解为“比较法”。这一方面的著作，在过去俄国以及外国学术界中（后者直到目前仍在广泛流行）是极为繁多的，正好是它们引起了公正的指责，指责这种老牌形式主义的、在近代外国“比较主义”中正度过“第二次青春”的比较语文学的方法论。从历史联系、从作家的世界观体系与风格方面断章取义地摘出的大大小小的文学事实而加以毫无原则的经验主义的对比，用它们之间纯表面的、往往是偶然的、有时完全是臆造的类似为基础，并以机械地理解的影响和外来的“推动”来说明所有这些类似，——这一切使苏联学术界有充分理由对整个所谓“比较法”表示怀疑。

[1] 《比较文艺学和文学影响问题》（《苏联科学院通报。社会科学部分》，一九三七年，第三期，第三八三——四〇三页）；《作为比较文艺学问题的东西方文学关系》（《国立列宁格勒大学学术纪念会议论文集。语文科学部分》，一九四六年，第一五二—— 一七八页）；《斯拉夫民族的史诗作品与史诗的比较研究问题》（第四届国际斯拉夫学者代表大会的报告，莫斯科，一九五八年）。

人们曾公正地指出，这种方法没有考虑到所研究的文学现象的地域性的历史发展或文学发展的前提，没有考虑到这种现象同它所反映的社会现实的联系，没有考虑到这种现象的历史的、民族的以及个人的特点，也没有考虑到在这种特点的基础上对一切袭用的范例的深刻加工。

然而，比较、亦即判明各种历史现象之间的类似与差别并历史地解释这种类似与差别，我认为，乃是一切历史研究的必要因素。比较并不取消所研究的现象的特点（个人的、民族的、历史的）；恰恰相反，只有借助于比较，即判明类似与差别，才能准确地确定这种特点表现在哪里。这一点甚至在对待各种类似社会现象的简单的对比关系上也是正确的，依乌克兰科学院古德济院士在自己的著作中引用的谢维辽夫[1]的确切说法："假如没有其他事物作比较，任何孤立的事物都是不可能说明和确定的。"但科学研究的道路是从确定类似与差别的简单对比引向历史地解释这些类似与差别的。

自然，这种比较其实并不是什么特殊的方法，因为各种方法（即我们所称的方法论）的差别就是由该学派世界观所决定的学术研究原则的差别。比较属于研究法的范围，而不属于方法论的范围：这是历史研究的方法手段，它可以适用于不同方法的领域，具有不同的目的，然而，对于历史科学方面的任何一项研究工作来说都是不可缺少的。

因此，不能将"马克思主义的方法"同"比较法"对立起来，而且，为了避免误解，也根本不应当把"比较法"或"比较文艺学"说成有其特殊方法的一门特殊的科学。可以而且应该使马克思主义的方法同形式主义的、机械的、迄今仍在外国文艺学中极其广泛流行并反映其方法论特点的比较语文学对立起来。

例如，以马克思主义的历史观为基础，恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中就运用了比较，当时他把摩尔根所叙述的北美印第安人－易洛魁人的家庭关系和氏族关系看成解释古希腊人和罗马

---

[1] 谢维辽夫（一八〇六—— 一八六四）：俄国反动的批评家、诗人、文学史家。——译者注。

人、克勒特人和日尔曼人处在社会发展的同一阶段上的亲族关系与家庭关系的钥匙。马克思在《资本论》中也提供了这种比较的可能性，根据他的说法，当时他正在研究作为典型的“资本主义原始积累的范例”❶ 的十六世纪英国的经济和社会的发展过程，这种发展是在由封建关系向资本主义关系过渡时期的特定的、具有规律性的历史发展阶段上完成的。正是这些历史过程的具有规律的性质，说明了各种历史现象——它们之间并无直接联系——的类似的可能性。列宁在这个意义上曾经谈到将“重复性的一般科学的准则”、“各国社会现象中的重复性和常规性”应用于社会现象上是可能的。和今天反对历史发展规律性的原则和历史中进步概念的大多数资产阶级社会学的代表们一样，当时俄国的主观主义社会学家否认了这种可能性。正像列宁所指出的那样，这种可能性在马克思关于社会经济形态的学说中，第一次获得了科学的根据。❷

马克思主义对于人类社会历史发展的普遍过程的一致性与规律性的理解，是不同民族文学的历史比较研究的基本前提，它也决定着作为意识形态的上层建筑的文学或艺术的具有规律性的发展。正如由生产力和生产关系的类似情况所决定的封建时代的社会政治关系（尽管有明显的地域差别），显示出欧洲极西部同中亚细亚（封建土地占有制的形式、作坊手工业的发展等）的类型学上的类似特点，在意识形态方面同样如此——作为形象地认识现实的艺术，尤其是文学，表明在社会发展的相同的阶段上的不同民族的明显类似。在没有直接相互影响与联系的情况下，这种比较一般性的或比较专门性的类似的特点只能被称为**历史类型学上的类似或相像**。在文学中遇到它们的机会要比通常所想的多得多；不仅如此，它们还是文学与文学之间相互影响的前提。同时，正像在社会生活的其他方面一样，它们必不可免地带有本质的、比较局部的差别，这些差别是由于历史过程的地域特点和由这些特点所造成的民族－历史独特性引起的。对这些类似特点加以比较研究之所以重要，是因为这能够确定在社会制约性下文学发

❶ 参阅《资本论》，人民出版社，第一卷，一九五三年，第二四章。

❷ 参阅《列宁全集》，人民出版社，第一卷，一九五五年，第一二〇——一二一页。

展的一般规律，同时还能确定作为比较对象的文学的民族特点。

在我过去的著作中，我曾经举出了三个例子来说明封建时代——在虽不排斥文学的直接相互影响的可能性、但值得怀疑的条件下——东西方各民族诗歌之间存在着这种历史的和类型学上的相似：（一）民间英雄史诗（西欧的日尔曼、罗马民族的中世纪史诗、俄罗斯的壮士歌、南部斯拉夫人的“英雄史诗”、突厥和蒙古各族的史诗创作等）；（二）西方（十二——十三世纪）的普洛温斯省吟游诗人和德国游唱歌人的骑士抒情诗歌以及较早（九——十二世纪）的阿拉伯古典爱情诗；（三）西方（十二——十三世纪）诗体的骑士（“艳情的”）小说以及十——十三世纪伊朗语文学中的所谓“浪漫主义史诗”（克列琴·德·特鲁阿和尼扎米等）。[1]

上述现象之间的历史类型学上的相似的特点，在思想和心理的内容上，在主题和情节里，在诗的形象和布局上，在体裁结构和艺术风格的特点中都有所表现，它们自然也有极本质的差别，这些差别是由社会历史发展的差别所决定的。

研究资产阶级社会从其最初形成的阶段以来的文学史，我们就发觉欧洲各民族间文学的社会派别之间的共同的、规律的一贯性，以及与这些派别有关的重大文艺风格的更替和斗争，它们之间的类似是由于这些民族的社会发展阶段的类似条件：文艺复兴、巴罗克[2]、古典主义、浪漫主义、批判现实主义、自然主义、现代主义，而在我们的时代，随着社会发展的新的历史时期的开始，——则是代表现实主义艺术发展到新质的最高阶段的社会主义现实主义。社会发展中的矛盾与落后造成了在不同文学中这些现象在时间上的差异。由于具体的社会历史条件和民族文学传统的不同，这些流派与风格在不同民族间具有了不同的民族特性。在个别文学流派与风格之间可能存在着过渡性质的现象。我们就是在这个意义上说前文艺复兴时代或前浪漫主义；

[1] 参看日尔蒙斯基：《东西方文学关系》，第一五六—— 一七五页。

[2] “巴罗克”一字原来意义是中世纪逻辑的三段论法之一，十七世纪的意大利人想以它来表示当时建筑样式的奇特和不平常。后来这个字具有更广泛的意义，被人用来标志文艺复兴之后意大利美术发展的一个阶段，甚至把它推广到十七世纪全欧的美术上去（参阅阿尔巴托夫：《十六与十七世纪欧洲的美术》）。——译者注。

十九世纪批判现实主义的早期代表——巴尔扎克、狄更斯、果戈理，他们不同于福楼拜、萨克雷和托尔斯泰——和浪漫主义有着紧密的联系，浪漫主义是他们的艺术方法的一个重要和明显的因素。深入地比较研究这些过渡现象，就会发现它们之间类似的、具有历史规律的特点。共同的文学过程中的个别时期，在不同的民族当中可以表现为比较鲜明的形式（即所谓该文学流派的典型形式），或者是不突出的形式（可以十九世纪法国及英国的古典的现实主义和德国的作比较）。

伟大的东方各文明民族的文学，在中世纪时期同欧洲文学不仅是并驾齐驱地发展，而且走在它的前面。但是，它们长期保留着封建社会的性质，因而没有参加这个共同的文学过程，因为东方各个国家本身，从资本主义原始积累时候起，就被排斥于资本主义发展过程之外，后来成为资本主义各国殖民地剥削的对象。它们在帝国主义和社会主义革命时期的民族复兴是同社会发展与文学发展中的飞跃联系在一起的，在这种发展情况下，由于利用了先进的文学经验，自然就没有必要重复欧洲文学所经历的各个阶段。作为发达的资本主义社会产物的各种风格：浪漫主义、批判现实主义、自然主义、现代主义，以及在我们的时代，首先是苏联各民族的社会主义现实主义，在这些国家里，在不同方式上吸收民族文学遗产的同时，便代替了封建时期的文学传统。

当我们谈到重大文学流派与风格的更替时，我们指的既是社会意识形态的变化，也是这种意识形态的艺术体现手段的变化。在这个基础上，思想、形象、情节、文学体裁、诗歌风格的特点、艺术表现手段的整个体系等的比较局部性的类似是可能存在的。浪漫主义时期历史体裁（历史小说和历史剧）的流行，是和法国资产阶级革命时代由于封建关系的革命的破坏而产生的历史主义的发展有关，同研究民族的过去、试图从艺术上理解民族的过去有关（在反映十九世纪资产阶级民族形成过程的民族觉悟高涨的条件下）。抒情叙事诗、抒情戏剧、抒情的（“主观的”或自我中心的）小说这些新浪漫主义体裁的发展同这一转变时期具有代表性的、个性与资产阶级社会之间的冲突有关，同个人主义的发展、同深入了解个性的内心感受世界有关。在资产阶级的古典现实主义的文学中，由于批判现代资产阶级社会，

因而把描写现代普通人物、描写日常生活冲突和受环境与社会关系间接影响的心理的现代社会小说提升为主要文学体裁。文学中具有时代性的变化，如：从古典主义过渡到浪漫主义，从浪漫主义过渡到现实主义，从现实主义过渡到自然主义、现代主义——这些变化未必可以看为国际的文学时尚的影响结果，而体裁和风格的替换也未必可以说成是由于成为习惯性并且失去自己的效用的艺术手法的自行演化的结果（如维克多·什克洛夫斯基所曾经断言的那样）。然而，毋庸置疑的是，十九世纪上半叶历史小说或抒情叙事诗的具体形式的发展在欧洲文学中是同国际范围的文学的互相影响，同现代文学典范作品的影响有关，在前一种情况下有华尔特·司各脱的历史小说，后一种情况下有拜伦的抒情叙事诗，而浪漫主义时期的历史剧，为了解决自己的当时的任务，则曾运用了过去的文学遗产——莎士比亚的悲剧和编年史剧。

二

上述实例表明，不同民族文学发展的类似道路问题、文学过程中历史类型学上的类似问题，总是同国际范围的文学上的相互作用和影响的问题交织在一起的。不可能完全撇开这种相互作用和影响，这一点是十分明显的。人类社会的历史实际上并没有离开社会和文化发展的参与者间的相互影响而绝对孤立的社会、文化（从而包括文学上的）发展的实例。越是文明的民族，它同其他民族的联系和相互影响也越加紧密。我们不妨回忆一下马克思在《资本论》序言中的话，他说："任何一个民族都可以而且应该向其他的民族学习。"[1]

上边这句话也适用于文学的专门领域。没有一个伟大的民族文学是在其他民族文学的积极的创作相互影响之外发展起来的，那些打算抬高本民族文学的人硬说，民族文学似乎只是在本地的、本民族的土壤上成长起来的，因此他们不是使本民族文学陷于"光辉的孤立"，而是陷于地域性的狭隘和自我服务的境地。

这种相互影响的最简单的情况表现为在社会发展上超过别民族的、较先进的民族文学对在社会关系上比较落后的民族文学的影响。

[1] 《马克思、恩格斯全集》，第一七卷，第八页。

这种相互影响的基本前提是阶级社会发展的不平衡性、矛盾和落后。在统一的社会历史过程的不平衡性的条件下，在存在着共同的发展倾向的情况下，按照马克思的说法，“工业比较发达的国家给比较不发达的国家展示的无非是它本身的未来图景。”[1] 由此可见，比较落后的国家并非一定独立地走过较先进的国家所走的道路的相应阶段。

在欧洲国际间文学相互影响的过程中，当民族的国家和民族的文化随着资本主义关系的产生而开始形成的时候，可以看出文学的（甚至一切思想意识的）影响的一定连续性，而在该阶段上，作为社会发展的进步的参加者的那些国家便陆续成为这些影响的发源地。十五——十六世纪意大利的文艺复兴、十七世纪的法国古典主义、十八世纪英国和法国的资产阶级启蒙时代和十九世纪法国和英国的批判现实主义，都具有这种国际的影响。

在我们的时代，在社会主义革命的时代，苏联文学，即社会主义先进国家的文学，正成为社会主义现实主义在思想艺术上影响人民民主国家的文学，影响欧洲、以至全世界资本主义国家进步的文学和革命文学的主要发源地。

但是，国际间文学相互影响的事实绝不限于这些较为明显的例证。十九世纪俄国批判现实主义的国际影响同革命前俄国的社会发展水平是不相称的。然而，从普希金的《上尉的女儿》起，到托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和高尔基止的俄罗斯古典文学乃是俄国解放运动和正在成熟的俄国革命的镜子；因此，自十九世纪下半叶起，它就以自己的社会激情、社会人道主义和对于人民的热爱给予了并正在给予全世界进步的现实主义文学以愈益强大的影响，在伟大的历史事件——十月社会主义革命以后，这种影响在多方面得到了扩大。

也不应该简单地、片面地把国际间文学影响仅仅理解为进步的社会思想、文学思想与流派的影响。相反的、反动的影响得以出现的历史形势也是存在的。全欧的、而目前也可以说是全世界的、帝国主义时代文学上的颓废主义的产物——法国现代主义的影响（或者西班牙和意大利对封建主义复辟和天主教反动时代欧洲文学的影响，十七

[1] 参阅《资本论》，第一卷，初版序，第三页。

世纪欧洲的巴罗克的问题就同这种影响有关）就是一个例子。在这个问题上，如果把文学流派和风格上的连续性看成“单流”，从而无视文学过程的每一阶段上所存在的社会矛盾和斗争，那将是不正确的。

由于社会和文学发展的类似的要求与倾向所引起的上述类型的文学相互影响，可以作为华尔特·司各脱的历史小说或拜伦的抒情叙事诗对浪漫主义时代欧洲文学的影响的说明，但是，它们并不适用于上述那些浪漫主义者吸收莎士比亚遗产的场合。在这类场合下，涉及的不是“相互关系和相互影响”，而是单方面的关系，是创造性地利用过去的“文学遗产”的问题，因而摆在我们这次会议日程上的术语也是毫不适用的。鉴于这一点，我宁肯说“文学的联系与相互影响”，而不坚持说所有这类联系上的“相互”性质。

苏联文艺学中，关于文学影响问题的方法论的争论，过去相当经常地引证普列汉诺夫的言论，普列汉诺夫为这一问题的历史规律及社会制约性奠定了历史唯物主义观点的基础。根据普列汉诺夫的公式看来，“一国文学对另一国文学的影响与两国社会关系的类似成正比例。”[1] 在《文学百科全书》的庸俗社会学的解释中，这一论点是这样的：“假如创作的阶级根源是各种各样的，假如各种心理意向是彼此不同的，那么，内在的相互影响的一切可能性也就消失了……”“这至多不过是琐碎的、失去一切意义的联想反应或袭用而已。”

实际上，假使过去的古典作家的影响仅仅限于同他们具有同一社会基础的文学范围，那么莎士比亚对许多浪漫主义者的影响根本是不可能的。更少有可能谈莎士比亚在几个世纪的生命，亦即谈他对不同的流派、时代和民族的文学——其中也包括我们苏联戏剧创作的影响，也更少有可能谈歌德的遗产在俄罗斯文学中，在它的历史发展的不同阶段上的命运以及《时代更替中的西塞禄》（《Cicero im Wandel der Jahrhunderte》——著名古典语文学家Φ·捷林斯基教授的一本书的标题）了。然而，在过去伟大的古典作家的丰富而且复杂、有时是充满了历史矛盾的遗产中，属于不同文学流派和各种社会集团的作家却能在不同的历史时期找到某些与他们当时的生活有相同之点的以

[1] 《普列汉诺夫全集》，第七卷，一九二五年，第二一〇页。

及他们在解决某些当前创作任务时所需要的观点和因素。

当然，创造性地理解和重新理解过去时代遗产，是有其限度的，它的界限是建筑在作品或作家本身的客观的、受历史制约的特点上的。当思想意识上或艺术上可能接近的程度达到了某种极限时，就会出现了冷漠态度、以至论争性的冲突（莎士比亚和法国古典主义），有时重新理解竟流于臆造的主观歪曲（霍甫曼斯塔里与施特劳斯的《厄勒克特拉》所表现的印象主义的支离破碎和颓废的色情，这对二十世纪初资产阶级颓废派来说是典型的）。但是，要使作家能够以不同的强度活在各个时代，从而引起对自己文学遗产的某些方面的理论上的兴趣和创作上的共鸣，可能性还是很大的，而借鉴于人的文学之所以选上这些方面或那些方面对其每一个新发展阶段来说是具有特征性的。

三

为了历史地、正确地提出国际间的文学相互影响问题，必须考虑到下列几点方法论上的看法。

一、影响不是偶然的、机械的外在推动，不是一个作家或者一群作家个人生平的具体事实，也不是偶然接触一本新书、或醉心于文学的时尚、或偶有两种语言的“中间人”（transmetteur）、旅行家或政治避难者的结果，关心这种结果的探求，这类经验主义的观点，对于望·谛格姆及其他法国比较主义者说来是很典型的。一切思想意识上的（其中也包括文学上的）影响都具有规律性和社会制约性。这种制约性取决于过去民族发展、社会发展和文学发展的内在规律。要想使影响成为可能，必须要有输入那种思想意识的要求，必须有多少是在该社会和该文学发展中所形成的类似倾向。维谢洛夫斯基曾经针对这些情况谈到过借鉴于人的文学中的“逆流”。这类“逆流”的存在在很多情况下使我们在解决有无外来“影响”问题时增加了困难。

因此，关于薄伽丘的《十日谈》对乔叟[1]的《坎特伯雷故事集》

[1] 参见阿列克谢耶夫：《〈坎特伯雷故事集〉和〈十日谈〉》，《国立列宁格勒赫尔岑师范学院学报》，列宁格勒，第四一卷，一九四一年，第五七——一一〇页。

的影响问题就大有争论。这些作品在思想和艺术上对于中世纪和文艺复兴时代之间的都市文学来说很有代表性；为了现实主义地刻画当时社会的新任务，它们广泛地运用了中世纪描写日常习俗的短篇小说的情节，这些情节是类似的，有时甚至是相同的国际性的；但在意大利，在符合于早期文艺复兴时代的意大利社会和意大利文学发展水平的情况下，这种新型艺术的较早诞生和它在薄伽丘笔下更加发展了的特点本身，还不足以说明文学影响事实的存在。

这种观点，也可以用来观察十八世纪英国和法国资产阶级启蒙时代文学中的市民剧及家庭小说体裁的产生的类似的倾向，而且可以承认法国研究家们的观点的相对合理性，他们，比如朗松，在民族文学的传统中，而不是从英国的输出中来寻找这一体裁的根源，这至少对于这些体裁的早期发展（戴度希、尼维里·德·嚣赛、马利服的《玛丽安娜》）说来是正确的，虽则在稍后狄德罗的市民剧以及他的理论中，已经明显地表现出资产阶级启蒙时代先进国家——英国的影响了。

再举一个比较个别的例子。都德的长篇小说《小东西》（《Le Petit Chose》，一八六八年）——以同情和感伤的幽默描写一个“小人物”的痛苦，一个在资本主义社会的残酷的利己主义的环境下、为生存而斗争的孤独的、没有人照顾的小孩子的痛苦。这部作品的许多特点——思想上的和艺术上的——都使我们想起了较早出现的狄更斯的长篇小说。然而，都德不止一次地宣称，他没有读过狄更斯的作品。在这种情况下，假如不排斥这位很有名气的英国作家的间接影响的话，那么我们不妨提醒一句，在俄罗斯文学中，普希金（《驿站长》，一八三〇年）和果戈理（《外套》，一八三九——一八四一年）所提出的对“小人物”的社会的怜悯心的题材比狄更斯在俄国“自然派”发展中成为明显的影响因素要早得多。

如此说来，历史类型学上的类似以及文学上的相互影响是辩证地相互联系着的，而在文学发展过程中，它们应该被看作是一种历史现象的两个方面。

二、一切文学影响都是同被袭用形象的社会变化有联系的，所谓

社会变化，我们是指的被袭用形象的创造性的改造及其对于作为相互影响的前提的那些社会条件的适应，对当时社会发展阶段上的民族生活及民族性格特点的适应，对民族文学传统、同样也对从事袭用的作家的创作个性的思想和艺术特点的适应。

马克思写道，十七世纪法国剧作家“正是按照他们自己艺术的需要来理解希腊人的，因而在达西耶等人向他们正确地解说了亚里士多德之后，还长久地固持着这种所谓的‘古典’戏剧。”❶

我再举另外一个比较个别的例子。十八世纪中叶德国市民文学把弥尔顿用《圣经》题材写的叙事诗当成宗教与道德的艺术的典范，这种艺术同法国古典长篇史诗的英勇、风流和“世俗”的题材是对立的。但是，在德国的土壤上，弥尔顿的《失乐园》却产生了克罗卜史托克的《救世主》。弥尔顿的戏剧的中心形象、洋溢着清教徒革命的英勇热情的撒旦被“勿抗恶”的英雄基督的抒情的形象取而代之了，后者的全部伟大之处就在于安分忍受不可避免的艰苦的磨难。史诗的情节发展变成了旨在得到激动的听众在感情上的同情、抒情场面的交替。弥尔顿的基督教叙事诗在十八世纪德国文学的土壤上的这种社会变化，显然表明了作为十七世纪英国革命的资产阶级的战斗思想的清教和德国市民——他们在政治上是软弱的，信奉“心灵的宗教”，喜欢伤感地、内省地静思自己亲切而且感伤的经历——中的虔敬派二者之间的差别。

可见，对于研究文学上的相互作用与影响的文学史家，更广泛一些说，对于文学的一切比较与历史的研究来说，差别点及其历史制约性问题并不比类似的问题次要。青年时代的普希金的所谓“拜伦主义”的问题，当我过去研究这个问题时（《拜伦与普希金》，一九二五年），我就认为，它只有作为普希金创作天才的形成和成熟的问题、作为他走向艺术上的现实主义道路的问题时才有意义。

三、这样，就确定了同国际间文学相互影响研究有关的基本的和最一般性的问题、即关于意识形态一般发展中的传统作用和“影

❶ 《马克思、恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第一九〇页（一八六一年七月二十二日，马克思给拉萨尔的信）。

响”问题的提法。恩格斯在致康拉德·施米特的一封著名的信（一八九〇年十月二十七日）中，由于批判庸俗社会学歪曲马克思学说，谈到意识形态发展的相对独立性问题时，顺便谈到了哲学问题，他说：“……作为特殊的分工领域，每一时代的哲学都有一定的思想材料作为前提，这种材料是它从它的先驱者那里继承下来的，而且它就是从这出发的。……经济发展归根到底对这些领域也起着支配作用，这对于我是毫无疑问的，不过这种支配作用发生在这一领域本身所规定的条件范围之内：例如，在哲学中，发生在各种经济影响对于先驱者遗留下来的现有的哲学材料的作用所规定的条件范围之内，而经济影响大都又只是在自己的政治等的外衣之下起作用的。经济在这里并没有重新创造出什么东西；但是它决定着现有的思想材料的改变和进一步发展的方式，然而甚至这一点作用它大都也只是间接地产生的，至于对哲学发生极重大的直接作用的则是政治、法律、道德的反映。”❶

恩格斯关于哲学的这些思想，同样也适用于意识形态创造的其他方面——尤其适用于文学。正如一切意识形态一样，一定时代和一定社会倾向的文学并不是凭空产生的，而是在同当时的思想（尤其是文学的）传统相互影响的复杂过程中产生的。文学作品反映的是社会现实，但是，这种反映不是消极的翻版，而是通过作家的受历史制约的社会意识积极形成的。这种形成的特点在颇大程度上首先取决于民族文学传统，其次，也取决于国际文学传统（在社会历史和文学过程的发展的一致性与规律性的条件下，在文学过程的某些参加者的经常联系和相互影响的条件下）。因此，文学中一切意识形态的斗争同时也表现为同当时的文学传统的斗争，表现为斗争的继续发展、变态、局部的或全部的克服，或者照恩格斯的话来说，即表现为“现有的思想材料的改变与发展”。这就十分明显，把作家创作同文学传统、同民族的文学传统和国际的文学传统、同影响过他的前辈与同时代人进行比较——目的是为了判明它们之间为历史所决定的类似和差别——具有多么重大的方法论的意义。正是借助于这样的对比，作家

❶ 《马克思、恩格斯论艺术》，第一卷，第一四六——一四七页。

创作的独立性和他在民族文学和世界文学的总的发展中的地位才能被认识。

四

大家知道，现代的外国比较语文学是非常重视它在所谓普通文艺学与比较文艺学（littérature générale 与 littérature compa-rée, allgemeine 与 vergleichende Literaturgeschichte）之间所划分的差别的。它们之间的脱节引申出否定历史发展的、从而也是否定文学发展的一般规律的资产阶级社会学的必然结果。这种方法论把全部文学变成了各民族文学范围中的个别事实的简单总和，而它们之间的、构成所谓“比较文艺学”对象的文学联系和相互影响则变成了作家彼此之间一系列偶然的经验的“接触”，这种“接触”起的似乎是独立的作用，同时也是被夸大为文学发展的基本要素的作用。

马克思主义对历史发展规律、社会历史（从而也是对文学）过程的一致性与规律性的理解，第一次不仅使通史的、而且也使文学通史的真正科学体系成为可能。这种体系应该以文学的比较研究为依据，因为，它既考虑到了文学发展的并行性和由它所引起的各种文学间的具有规律性的历史类型学上的类似，同时也考虑到了由这些类似所决定的国际间文学相互影响的存在。这些现象，正如前面已经说过的那样，是辩证地相互联系着的，因而在研究时应该全面考虑这些联系。

不言而喻，依照苏联历史科学的精神，这种真正的“普通”文学应该克服外国文艺学中传统的“欧洲中心主义”，确实成为世界文学史、而不仅仅是全欧的文学史。为了做到这一点，首先必须使由于在地理上距离欧洲遥远而不太为我们所知、或者由于本身的文化发展落后、因而成为资本主义欧洲的殖民地或半殖民地的各民族的文学，对我们说来不再是一种“异国情调”，这种情调，譬如，对于十八世纪欧洲艺术中的“中国风”或者对于西欧现代主义的醉心于黑人雕塑来说都是具有代表性的；换句话说，我们一定要在这些文学当中揭示出共同的历史的和文学史的规律性，这些文学虽然在地理上距离我们很远，虽然具有世世代代形成的民族特殊性，也受到了那些规律的支

配。文学的历史比较的研究为我们实现这一重要历史任务和文化任务铺平了道路。

（王文译自《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九六〇年，第三期）

现代比较文艺学问题*

〔苏联〕H. 康拉德

外国的文学，在它经常传入的那个国家所起的作用，有时是非常巨大的。常常有这样的情况，外国文学的某部作品在这个国家内，比其本国文学的任何作品还引起更大的注意，对该国的文学与社会思想产生了不少的影响。

在晚近半世纪来，这样的情况不仅只在欧洲文学界可以发现的了。例如，上述的话完全可以适用于日本。也许，关于日本甚至还可以谈得多些：在它的文学世界里不仅有欧洲和中国的全部古典文学的译本，不仅有二十世纪在欧美各国文学中出现的一切有意义的东西，而且还几乎有本世纪外国文学引人注意的一切作品。在现代中国的文学世界里令人极其明显地感到——从译本的数字和社会意义来说——俄罗斯苏维埃文学的存在。一句话，在晚近半世纪来一国文学在不同程度上传播入其他国家的文学领域的过程，真正包括了整个文明的人类。而且这个过程还不可抑制地朝前发展——不论在其规模上、在其程度上、还是在其社会意义上都是如此。

这个过程是非常复杂的，它里边有许多矛盾与冲突，然而它在前进，现代文艺学最重要的任务之一就是要注视它，研究它。要知道这里涉及的是极重要的现象：每一个国家的文学结构与世界的文学结构。

---

* 本文篇幅较大，这里作了一些删节。在一些删节的地方，译者简要地介绍它们的内容，并用〔 〕符号标出。——译者注。

〔以下作者谈到翻译的意义，以及有关翻译的一些情况。〕

如果注意到这种现象的范围，那就可以了然，这是全世界性的文学的相互渗透。换句话说，这是国际性的文学联系。因此在现代，文艺学的最迫切任务之一也正是研究这种联系。

我们生活在民族文学的时代。当然，“民族文学”这个术语应该在社会历史意义上理解为文学的一定的社会的质的标志。在这个意义上“民族文学”是这样的族（народ）的文学，当这种文学兴起时，该族在其历史发展上已达到民族（нация）（这个马克思主义观的社会范畴）的水平。[1] 而且，我们亲眼看到，一些民族的文学可以说是“古老的”高度发展的文学的继续存在；例如，欧洲各族的大多数文学就是这样；与此同时，我们也看到还“年轻的”民族文学，亦即相对不久地形成的民族的文学；例如，格鲁吉亚、亚美尼亚、日本、土耳其、波斯的文学就是这样；我们也看到一些文学，还在继续形成为民族的文学；我们甚至可以在非常古老的、但在不久以前由于这种那种原因在其社会发展上落后的民族，如中华民族，印度各族等那里看到这种情况；我们也看到苏联东方各突厥族的民族文学、阿拉伯世界、印度尼西亚、印度支那各族文学的形成。

这些现象是极其重要的。它们证明了民族文学的领域限于一个欧洲范围的时代已长逝了。在现代，各种民族文学（在其发展的不同程度上）是全世界各文明民族的财富。这是世界资本主义体系趋于崩溃的全世界历史进程的一个光辉的后果，正是全世界的资本主义体系使大量的国家、包括文化悠久的国家，沦为殖民地、半殖民地，或使其在经济上、政治上附属于主要资本主义国家。这阻碍了这些国家的经济和政治的发展，同时也阻碍了它们的民族的发展。现在殖民主义体系解体了，这已经影响了一度沦为殖民地、半殖民地国家的民族发展的加速，也影响到它们的文学结构，同时也影响了整个世界文学的结构。

我们也看到另一种现象。以前，当谈到民族文学时，指的是资产

---

[1] народ，нация：按斯大林说过，“民族不是普通的历史范畴，而是一定时代即资本主义上升时代的历史范畴”（《斯大林全集》，人民出版社，第二卷，第三〇〇页）。这里的 нация 就是用在这个意义上。而 народ 则是泛指我们通常所说的民族。在必要的地方，我们把 народ 译成“族”，以别于 нация，其余地方则仍译为民族。——译者注。

阶级民族的文学；而现在，我们也可以谈社会主义民族的文学，而且原来，各民族文学是不必经过历史发展的一切阶段的。如果说现代俄罗斯文学成为社会主义民族的文学，当它作为资产阶级民族的文学时曾有过伟大而光辉的历史，那么苏联许多现代的文学，例如乌兹别克的、哥萨克的、阿塞拜疆的，都是作为社会主义民族文学而发展，它们在过去曾是部族（народность）阶段所特有的文学，至多也只带有早期资产阶级“启蒙运动”的萌芽。

在发展速度上也是不齐的。日本的民族文学是经过整个资产阶级文学的“典型的”各阶段的（如果认为英法及欧洲其他民族的文学所经历的是“典型的”道路——亦即古典主义的、浪漫主义的、现实主义的、自然主义的、象征主义的道路）；只有法国文学通过这一道路需要整整一百年——整个十九世纪，而日本文学所需要的则不超过四十年——从十九世纪七十年代至二十世纪十年代。中国的文学，在二十世纪初，还未超出其“启蒙时代”的范围，亦即还在封建社会条件下作为早期资产阶级的文学而发展，从二十年代开始，开始接近社会主义民族文学的类型，而从人民革命胜利以后，在它的这个历史性质上巩固起来。特别发展迅速的是苏联东方各民族的文学。从阿拜❶到“阿拜的道路”的道路——即从歌曲到现代小说的道路，在其他文学中距离是很大的，而哥萨克文学则至多只是经过半世纪。

然而速度的加快，可能有两种后果。一方面会使先前落后的文学接近别民族相当发展的文学，而在另一方面却会加强了这些文学的水平的差异。例如，土耳其有自己的浪漫主义和现实主义的文学，但是在土耳其文学中却不能找到像雨果与巴尔扎克那样的作品，不能具有进入世界上浪漫主义和现实主义的文学的同等权利。在其他先前落后的各民族的文学里也不能找到这样的作品。的确，也常常有像泰戈尔的创作那种现象，但这却是例外的现象。因此，在世界范围内的近代现实主义文学里，那么——虽则艺术方法相同——我们会看到巨大的差别，这不仅由各种文学的民族特殊性所决定，而且也由它们的思想

❶ 阿拜（一八四五——一九〇四）：哈萨克诗人，哈萨克的笔录文学和文学语言的创始人。——译者注。

艺术水平所决定的。

要了解每一个场合的这种复杂情况，只有从世界文学进程方面来观察，考虑到国际联系才有可能。例如，假使不注意到日本文学同俄罗斯的、法国的、英国的、以及在较低程度上同德国的文学的联系，就不能弄清日本近代文学史。没有任何一本日本的本国文学史的研究著作忽视这些联系的；它那里有专门研究的著作，揭示这种或那种文学对于日本文学某些流派的形成、对于某些作家的创作发展、对于某些作品的创作过程所具有的意义。对于人民中国的文学，如果不注意到俄罗斯苏维埃文学创作经验对它的意义，那就不能充分了解这种文学的发展。英国、法国、意大利、德国、西班牙以及斯堪的那维亚各国近代文学是密切地相互联系的。欧洲各民族的文学和俄罗斯古典文学也是相联系着的。实际上，在近代，所有具有现代文明的各民族的文学都是这样那样地相互联系，而它们过去和现在正是在这些联系的情况下得到发展的。这种情况不仅不排斥每一种文学的独立性，而是相反，甚至会使它的民族独特性更为鲜明突出。

这些条件也造成了某些文学的共同性由以产生的土壤——流派的共同、思想内容的共同、创作方法的共同。作为社会主义现实主义文学的苏联各民族的文学给我们指出共同性的例子。而西欧与美洲的资本主义各国的文学也显示了某种共同性——在许多流派的近似或者一致的基础上。

文学上的共同性也可以基于历史的遭遇和历史任务的共同性而形成。例如，在印度和阿拉伯世界里各民族中得到发展的文学，在一个可以称之为“民族复兴的文学”的某一共同点上联成一起。我们的时代是民族文学的时代，但同时也是文学共同性的时代。而由于民族文学是在强烈的、多种多样的国际性文学联系的情况中发展起来的，在这同一的情况下也形成了文学的共同性。因此，研究世界各文学间的联系具有更重要的意义。

上述世界文学现状的画面，要求十分注意比较文艺学问题。

对比较文艺学这一名称可以有许许多多的看法。它可以指的是对过去历史上彼此具有共同性的两种或者某几种文学的研究。在这里，问题归结为研究某些文学从以前的共同性中区分出来的过程，它们作

为独立现象而形成的过程。例如波斯和塔吉克两个伊朗民族的民族文学的形成过程就可以这样来研究。

其次，可以把比较文艺学理解为对各民族文学中所产生的现象进行比较类型学的研究。这种研究可以涉及由某种历史共同性的因素而产生的一些现象，对于十九世纪的古典现实主义文学的研究就可以是这样。这样的研究是以比较类型学的观点来对比法国、英国、俄国、欧洲其他国家、甚至亚洲某些国家的文学。在这种场合，研究的结果可能是：第一，很好地理解现实主义这一创作方法的本质，了解这种创作方法的全部复杂本性；第二，揭示具有这种文学共同性的各国文学所产生的现实主义各个变种。

以比较类型学的观点也可以研究各国文学在没有任何历史共同性、彼此缺乏任何联系的条件下所产生的现象，甚至也可以研究在不同历史时代产生的现象。例如，对于在基督教影响所及的欧洲各民族和在佛教影响所及的亚洲各民族中所产生的传记文学，就可以这样进行比较研究。在这种场合，研究的任务可以是分析这里的每一种现象，这种分析在它们相互对比下，比之孤立研究要充分得多。

比较类型学的研究的任务，也可以是从事发现彼此独立地兴起的各现象所具有的类型共同性。例如，依我看来，可以证明西欧文学中的骑士小说和日本文学中的“军事记”（ぐんき）、欧洲启蒙时代的讽刺小说和中国十九世纪的暴露小说之间的类型学的相似。

最后，也可以把比较文艺学理解为研究不同民族文学之间的联系。这里的任务，第一是显示联系本身，弄清楚它们的历史原因，联系的性质，联系的途径与方式；第二是揭示这些联系对有关的某些文学或是所有文学所产生的后果。上述全世界的文学方面的实际状况所引起的首先是进行最后这个意义上的历史比较的研究。因此，我们必须来探讨在现代文艺科学的这个领域中已经具有的东西。

二

大家知道，在西方，比较文艺学正是上述最后这个方面在最近半世纪里发展起来的。在不同的国家内，它以不同的名称出现：法国人称之为 littérature comparée；英国人和美国人在自己的语言上运用这

同一名称——comparative literature；日本人——ひがくぶんがく（比较文学——译者）；而德国人则利用旧术语“Vergleichende Literaturgeschichte”（比较文学史——译者）。在每一个国家，甚至在某些著作者那里，特别是由于研究的对象，比较文学有其某些特殊性：德国研究者以及研究以 thèmes、types、mythes、légendes（主题、典型、神话、传说——译者）等词所标志的现象时的法国研究者有 Stoffgeschichte（题材史——译者）的特点，美国文艺学家有 Allgemeine Literaturgeschichte（普通文学史——译者）的特点。差异的特点无疑是存在的，但总的说来，这个流派仍有其共同的特征，使它成为比较文艺学全史上的新现象。这样的特征最明显地表现在法国研究者的著作里，他们总的说来奠定了整个现代西欧和美国的比较文艺学的基础。因此也应该首先来探讨它。❶

早在一八九〇年，法国公认的“比较文学”奠基人约瑟夫·杰克斯特确定了新流派的“谱系”：“替我们铺平道路的是——他说——德国人赫奥尔格·勃兰戴斯❷，玛克斯·科赫，爱里赫·希米特；英国人波兹涅特。”❸

这些先驱者在许多方面是不同的。勃兰戴斯及其《十九世纪文学主潮》是一种现象，玛克斯·科赫及其《Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte》（《比较文学史杂志》——译者）又是另一种现象；波兹涅特所代表的又是独特的现象。对于勃兰戴斯的观点说来，最重要的是这样一种想法：一个民族的天才，“为了不致使他凋谢”（像他所说的），常常需要同其他民族的天才相接触，这常常给他本身和自己的发展以新的力量。❶ 如果观察上世纪末在玛克斯·科赫主持下发行的一卷杂志，那么，除开德国人称之为 Stoffgeschichte 的某些非常明显的特点外，可以看到有一种意向，要

---

❶ 最最简要地叙述法国比较文艺学的历史、理论立场和研究方法的有巴·望·谛格姆：《比较文学》，巴黎，一九三一年（一九四六年第二版）；W. －F. 古伊雅尔：《比较文学》，J. －M. 卡莱序，巴黎，一九五一年；书志有 F. 巴尔登斯匹尔瑞、W. P. 弗利特利赫：《比较文学书志》，恰佩希尔，一九五〇年。

❷ 按勃兰戴斯为丹麦的文学史家与批评家。——译者注。

❸ 关于这一点，可参阅谛格姆：《比较文学》，一九三一年。

❶《十九世纪文学主潮》，人民文学出版社，第一卷，一九五九年，第一页。

以双方面的影响和袭借，把不同民族的文学联系起来。对波兹涅特所代表的流派说来，其特征是以十九世纪的社会学为方向，他之所以运用社会学是为了发掘不同民族的文学的共同特点。无疑的是，杰克斯特所提到的文艺学家们是各不相同的，但他正是采取他们的方针，而不是任何别人的方针，这是很有意义的。然而起源于上世纪末的法国比较文艺学的代表，显然想走上与他们的先驱者所走的不同的道路。

这种新道路的实质，在一九二四年，谛格姆在其论著《前浪漫主义》中曾经表述过："每一民族在其存在的任何一个时代的政治史，离开了这一时代、这国家所属的世界的那一地区的共同历史，是不能充分理解的……对于每一国家的文学史每一发展时期说来也是如此，如果不把它作为某种巨大的整体的部分来考察，也是不能充分和正确地认识的。……""当然，——谛格姆补充说，——每一民族文学有其自己的传统，而且是非常巩固的传统。这些传统允许它（指文学——译者）永远保持自己独特的面貌；但是每一种这样的文学常常接触到艺术中新的思想和感情，这些思想和感情使它加强，使它完全变样。研究这些国际思潮与研究民族传统是同样必要的。"[1]

在一九三一年，谛格姆在自己的《比较文学》里写道（如所周知，这是他的探讨新流派的历史、表述它〔指新流派——译者〕的原则、规定它的任务、确立它的方法的头一部著作）："'比较文学'成为每一民族的文学史的成分，它揭示这种文学在每一发展阶段同其他民族文学的联系。因而比较文学有力地提高民族文学的文学史研究工作，使它超出以前研究工作的学术价值。"[2]

在谛格姆这些话里很重要的是，强调指出主要的事情是研究民族文学，亦即各个个别的民族的文学。这个流派在日本的代表之一——中岛，在强调指出所涉及的是研究自己的文学时也坚持这样一种想法——即研究者本身也正是属于、而且应该属于自己的文学的研究者阵营。[3]

[1] 谛格姆：《前浪漫主义·欧洲文学史研究》，巴黎，一九二四年，第九页。
[2] 谛格姆：《比较文学》，一九三一年。
[3] 中岛：《比较文学的意义》，载《论比较文学》，东京，一九五一年，第八页。

这也就是现代比较文艺学的代表人物的证言，这些证言、尤其是遵依这个文艺学学派的精神而写成的著作本身都指明了比较文艺学的现阶段实际上与先前的比较文艺学大不相同。

先前的阶段是在十九世纪三十年代，它的形成是同民族志学的特别发展有关的。民族志学引起了人们加强注意极其不同的各民族创作，这也许包括、甚至是特别注意那些在当时社会发展还处于较为早期阶段的民族的创作。这样的注意产生了一种意向，要显示世界的、全人类的题材、情节与形象的一个底子。实质上，在这个阶段，比较文艺学是在研究这些情节、形象的形成，它们在时间上的进展，以及它们——直接地或是间接地——出现于不同民族、不同时代的文学中。如所周知，比较文艺学这个阶段的发展是同雅可布·格林，包布，格斯东·巴利的活动相联系的。

从这种比较中可以知道，现代比较文艺学与以前的文艺学的区别究竟何在。现代的比较文艺学从事研究国际的文学联系——具体的、历史的联系。一九五一年古伊雅尔在自己的题为《La littérature comparée》❶（谛格姆给自己的与这构思相似的著作也曾以此命名）的论著里正是这样表述比较文艺学的任务的。

如果观察比较文学的代表们所写出的大量学术文献，就会知道，事情主要在于揭示影响——单方面的和双方面的。

在许多研究甲文学对乙文学影响的著作间，在我看来，其研究法上很典型的是梅格龙的论著《浪漫主义时代的历史小说》❷与艾格黎的论著《席勒与法国浪漫主义》❸。前一书的作者追溯历史小说在法国的兴起，从而指出，在这个过程中司各脱的创作起着怎样的作用。这部论著可以作为法国研究者揭示在某种体裁范围中甲文学对乙文学发生影响的一个例子。艾格黎的论席勒在法国一书指出，人们怎样提出了甲国的文学现象对于乙国戏剧的流派的形成发生影响、以及通过

❶ 古伊雅尔：《比较文学》，一九五五年，第七页。

❷ L. 梅格龙：《浪漫主义时代的历史小说》，《论司各脱的影响》，巴黎，一九一二年，第二版。

❸ E. 艾格黎：《席勒与法国浪漫主义》，二卷。一九二七年。

戏剧对乙国整个文学发生影响的问题。阿扎尔的《法国大革命和意大利文学》指出法国文艺学家如何研究一国的文学影响别国的整个文学。

可以作为研究两种文学相互影响的论著的例子的是艾斯忒夫的著作《拜伦与法国浪漫主义》[1]。作者在开头阐明拜伦的创作在法国作家影响下得到发展的那些方面。例如，艾斯忒夫认为，在《海盗》中的个人主义与崇尚情感在许多方面来自卢梭的《新哀洛绮思》；《堂·璜》中的怀疑态度在很大程度上是在伏尔泰的《老实人》的影响下产生的；在《曼弗雷德》与《查尔德·哈洛德》里“世界性的悲哀”的基调中的某些东西溯源于夏多布里安的《勒奈》。然而拜伦创作里这些由内因而发生、因法国作家影响而加强的因素，是在这英国诗人的极有个性的创作里经过熔化与陶铸，而且在其复杂的交织中获得新的艺术品质的。

从法国得到这许多东西，拜伦以后也偿还给它。他的《查尔 德·哈洛德》《海盗》与《曼弗雷德》在艾斯忒夫看来，也帮助法国作家离开夏多布里安的《基督教真髓》，——这面二十年代天主教反动派与政治上的保守主义的旗帜，并且重新使浪漫主义文学成为进步思想与时代情绪的表现者。拜伦有助于所谓左派的、民主的浪漫主义的确立。

这里不多的几个例子说明了“比较文学”的代表人物的基本思想——为了很好地了解本国的文学现象必须注意这一文学同其他国家文学的联系。但是艾斯忒夫这本书也阐明了怎样从事发现包括几国文学的共同性的工作。

谛格姆早就说过，应该把这样的共同性理解为某些“王国”，但是是独特的“王国”：某些由文学所体现的感情和思想的王国，某些题材的王国，同样的艺术形式的王国。这样的“王国”的研究者展示开了一连串的事实——有时是并行的，有时是相互依赖的；发现其渊源，确定其产生，仔细研究其发展，评价其变体，指出其微细的差别。[2] 在时、空

[1] E. 艾斯忒夫：《拜伦与法国浪漫主义》，巴黎，一九〇七年；第二版，一九二九年。

[2] 谛格姆：《前浪漫主义》，第一二页。

上包含最广、最能发见这种共同性的也许就是这位谛格姆的论著《文艺复兴迄今的欧美文学史》❶。

但是，在文学的共同性问题上仍然可以看到某种审慎的态度，近年来尤其如此。例如，J. -M. 卡莱呼吁研究者当以人文主义、古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义等概念来标志几个民族的文学共同性时，要谨慎地对付它们。他认为，把几种文学在这样的标志下联合一起会成为过分的系统化，形成抽象的概念，变为干巴巴的名称汇录。❷

除了研究文学间联系的具体表现的实际工作外，法国的比较文艺学代表们也探讨这种研究的理论。在他们的理论体系中最有意思的，依我看来，是他们所提出的文学影响的内部构造的观念。

他们认为这种内部构造是三种因素的作用：émetteur，recepteur与transmetteur——“给予者”，“接受者”与“传播者”。与术语transmetteur并列的还有术语intermediaire（中介者——译者）。被特别详尽地探讨的正是后一问题——传播者与中介者的问题。❸

中介者可以是个人的——一个人；可以是集体的——文学的联合组织，杂志。用来作为个人中介者的例子的有司汤达，他个人实现了法国文学同英国文学的联系；有斯塔尔夫人，她给法国人展示了当时的德国与德国文学。❹ 可以作为团体的中介者例子的有《七星》社，它把法国文学引入形成于意大利的文艺复兴时代文学的轨道，尤其是使法国诗歌具有意大利的诗歌形式——十四行诗。巴里登斯匹尔瑞认为大革命以及帝国部分时期的侨民们是团体的中介者：法国的侨民散居各国，了解英国、德国、西班牙、意大利、俄国、美洲的生活与文学，这些侨民中的作家们后来把了解到的许多东西带到本国的文学中来。❺

构成法国比较文艺学理论的一个特别部分是关于 succès 、fortune、

❶ 谛格姆：《文艺复兴迄今的欧美文学史》，一九四六年，第二版。

❷ 参阅他为古伊雅尔的《比较文学》一书所写的序言，第六页。

❸ 关于这一点，主要可以参阅谛格姆的《比较文学》（一九三一年）的相应部分。

❹ 让·德·旁支伯爵夫人：《斯塔尔夫人与德意志的发现》，一九二九年。

❺ 参阅巴里登斯匹尔瑞：《法国流亡时期的思想运动》，二卷，一九二五年。

influence（成就、命运、影响——译者）的学说，“成就”指的是一国文学的任何一种现象在别国文学中所具有的意义的大小；“命运”指的是该文学现象在别国的生活史；而“影响”则指这种生活的后果。

由于这样的研讨比较文学研究的理论和研究法，主要的由于大量精心撰写的具体论著，法国比较文艺学保证了自己在现代西方整个比较文艺学中的主导地位。

三

怎样看待这一工作呢？我认为，它自己证明了自己。比较文艺学在其历史发展的现阶段上，是二十世纪的孩子。但是文学理论常常成为一种“跋”，亦即对以前存在过的东西而言。上面提到过的谛格姆的著作指出了这个“以前”的最远限界是文艺复兴时代；而绝大多数的研究著作则是以十七至十九世纪所产生的现象为其对象。

这立刻阐明了问题的实质。

文艺复兴时代——是可以开始追溯现代欧洲各民族的民族文学形成过程的时间上的最远点。十七世纪——是民族文学已清楚地显示轮廓的时期。十九世纪——几乎是所有欧洲民族的民族文学大规模发展的时代，是竭尽其典型形式发展的时代。同时，从文艺复兴时代起，国际文学联系就开始广泛发展；在十七世纪，它们具有了各民族文学的相互关系的性质。在十九世纪，文学间的联系获得了巨大的规模。

法国文艺学家注意到这个双重的过程，并努力在事实和理论上了解它。它们在这个领域做了许许多多工作。研究十七至十九世纪欧洲文学史，是不能撇开他们的著作的。

然而，研究这个过程时，必须弄清它的历史实质，同时也要弄清它的真正范围。过程的实质——是各种民族文学、亦即一定的社会历史性质与一定的结构的文学的形成。范围——是构成世界资本主义体系的全部国家。

〔下文作者谈到从十七至十九世纪起世界资本主义体系的形成。〕

在十七至十九世纪间形成的世界资本主义体系不仅引起了经济上与商业上的联系，也引起了文化上、随之是文学上的联系，而且这些联系遍及全世界。大家知道得很清楚，在这个时期内西方各国的文学

开始传播到印度、土耳其，稍后则传播到日本与中国。东方各国现代的文艺学者当研究该时期的本国文学史时是很能了解这个事实的意义的。[1]

然而联系是双方面的，而西方文艺学者的论著在分析上述各个世纪文学发展过程时都没有从应有的程度上估计这个事实。歌德的《西方与东方诗合集》是大家所周知并曾为大家所注意到的，但是这位德国诗人面向东方的事实本身有没有得到应有的评价呢？发生这一事实的不仅在其本人创作史的非常重要的时期，而且在全部欧洲近代文学史的极重要的时期，——从启蒙时代文学转向资本主义时代文学的时期。大家也清楚地知道，雨果很认真地去了解近东的诗人，但是大家有没有适当地估计到，这位法国诗人之需要求教于东方正当他以自己的《东方诗集》为法国浪漫主义诗歌奠基的时期呢？茹可夫斯基之注意《列王纪》与《玛哈帕腊达》[2]不也是同俄国文学史上的相似过程有关吗？弗利德利希·史雷格尔的《印度人的语言和智能》——是德国人智力发展上的重要里程碑，而且也不仅限于一个德国。这样的例子可以举出许许多多，也不仅十九世纪如此，就是十八世纪、甚至十七世纪也是如此。所有这些例子证明：国际文学联系的范围远远超出欧洲，不仅西方文学在这个时期的东方各民族文学史上起过巨大作用，就是东方文学也给欧洲文学史的发展作出了自己的贡献。西方现代比较文艺学的代表们都不考虑这方面。不仅此也，他们自己的研究著作也没有包罗东欧各国以至俄国，因此，它们实际上只有总的画面的一个部分——只有相互联系的西欧各民族的文学史。谛格姆在上述的论著里则也包括美洲文学。

因此在比较文艺学领域里应该做的头一件事——甚至在西方研究者所划出的时间范围上（即十七至十九世纪），——要断然扩大空间

---

[1] 日本文艺学家对这些问题与日本文学有关的方面，研究得非常详尽。例如，可以参阅集体著作：《比较文学——以日本文学为基础》，东京，一九五三年。同样可以参阅《日本历史——文学百科全书》，东京，一九五五年。

[2] 《列王纪》是波斯-塔吉克的史诗，作者为波斯-塔吉克大诗人费尔多西（生于九三四至九四一年间，死于一〇二〇年左右），《玛哈帕腊达》为印度两大史诗之一，约成书于四世纪，传为维雅萨所作。——译者注。

的界限，要把整个文明人类的文学间的联系纳入研究的轨道。

在研究这样一些联系，而在更广泛的观点上——研究各种文学的相互关系时，应该注意到各民族国家之间的政治关系，它们的文化水平，以及在思维方式和世界观、信仰、生活方式上、甚至在各个民族的趣味上的相似或差异。必须经常考虑每国的阶级关系，政治和思想上的斗争。离开这些是不能了解各种文学相互关系的真正性质的。

当然，不能把这些相互关系中的一切归结为影响。影响通常是指的一个民族文学中的某种东西促进了其他民族文学中的某种现象的出现或成长。与此同时，影响可以是单方面的或双方面的。可以作为前者例子的是英国哥特小说对法国文学中这种体裁的形成所起的作用。可以作为后者例子的是法国启蒙时代的文学对拜伦的创作个性形成的影响，而随之是拜伦给法国浪漫主义者的影响。但是，正像卡莱正确地指出："所谓影响，所指的常常是解释，反应，抗拒斗争。"[1] 的确，一国文学同另一国文学的接触会引起一国文学对别国文学某种现象的一种"解释"，对这些现象的"反应"；会引起"抗拒"，甚至"斗争"。

实际上，在莱蒙特[2]的《农民》中无疑地表明了作者接触过左拉的作品。但是作者并没有屈从于这位法国作家，而是同他进行思想上斗争，形成与左拉不同的另一种观点。对于德富芦花[3]的《蚯蚓的呻吟》，如果不注意这个日本作家同列夫·托尔斯泰的作品、思想和生活相熟识对他所起的作用，那是绝对不能了解这部作品的。德富芦花一九〇六年在雅斯纳雅·波良纳住过，当他从那里回来后，完全处于托尔斯泰的宗教和道德的思想的影响之下，决计要过农民的生活：移居农村，向农民公社报名，弄到小小的一片土地（约为〇·一五公顷），他决计用自己的双手耕种这块土地，并以这种劳动所得来过活。但是在他以异常真诚与坦率和巨大的艺术力描写自己所过的"农民"生活的这本优秀作品里，却是对托尔斯泰的思想的真正揭露：

[1] 参阅上面引用过的古伊雅尔的《比较文学》中卡莱所写的序言，第六页。

[2] 莱蒙特（一八六八——一九二五）：波兰现实主义大作家。——译者注。

[3] 德富芦花：日本明治、大正年间的小说家，又名健次郎。受托尔斯泰的影响很深，其作品多反映社会问题。《蚯蚓的呻吟》为其主要作品之一。——译者注。

他指出，当他企图依照托尔斯泰的遗教过活时，他了解到所谓平民化的虚伪，自己“农民”的地位的出乎伪装，自己劳动的出乎作假。这样一来，尽管德富芦花崇拜俄国的伟大作家，他的书却是同后者的某些观点和思想不断论争的。

一国文学的活动家对别国文学的事实和现象这种不同的关系，是由于许多原因：作者的不同阶级立场，世界观的差别，创作个性和生活经验的特点。文学联系按其内容和性质来说不仅可以是相去悬殊，而且在每一种文学里可以产生极其不同的后果。引力与拒力的复杂结合也正构成了各种文学相互关系的实质。

四

现代比较文艺学所面临的第二个任务是扩展研究的时间幅度。必须把中世纪也包罗在研究的范围内。

各个民族的文学在范围和意义上的这样或那样的彼此交流，是向来存在的。它在中世纪也存在过。我们已经知道许许多多，但是在最近又发现了新的事实，对以前早已知道的情况带来了重要的补充。

这样的事实之一是敦煌石窟的全部藏书的发现。〔以下叙述敦煌位置、石窟状况与发现经过，说明其中最重要的是“变文”这种体裁的文学。说明“变文”出现的原因，用途，它所以如此命名的涵义，以后“变文”又如何变成某种叙述体裁的名称。作者认为它采取的是民间故事的艺术手段。他说：“在印度这种故事的特色是散文与诗的结合一起。”而在中国，由于以前的中国文学中“已有类似的手法因而便于掌握这种手法”。于是“变文”变成了一种诗文并茂的体裁。〕

不久，在这种为广泛的听众和读者极易了解而又在民间创作的自发性中产生的文学体裁里，强烈地渗入了中国的民间口头创作、难以胜数的中国传说、故事、口头传说、无论在其产生或发展上都是与佛教无关的一切东西。因而兴起了三种“变文”——用佛教的题材的，用纯中国的、非佛教的题材的，以及用这样一些题材，在这些题材中由于佛教传说而丰富化的印度民间创作因素同由于中国历史传说而丰富化的中国民间创作的因素是结合一起的。

“变文”的发现乃是意义非常巨大的事件。当然，它首先涉及的是中国文学史：今后中国文学史的某些篇章将要重新改写，而主要的是——在许多方面将要改变中国中世纪文学的总的观念❶。其次，“变文”的发现使我们能够提出更宽阔的问题：关于在世界的两端——西欧与中国——产生类型学上相近的、即使不是完全同类的现象：即西方文学中称之为“传说”、“传记”的文学体裁。所有的资料都是那样地描述具体的历史状况，因而说它们在类型学上相近是完全有根据的。但是发现“变文”对本题说来主要是能说明中印两个伟大民族有文学联系的事实——对于这种联系，迄今为止，中国文学史的研究者是注意得十分不够的。新材料的发现也有利于阐明“中介者”与“传播者”的见解。“中介者”在这里不是西欧比较文艺学家所论证的“人物”、“个人”或“团体”，而是佛教，亦即宗教学说，而“传播者”则是僧侣，但不是一切僧侣，而正是佛教里称之为“对俗家人宣教的僧侣”。因此有必要研究各种文学联系中的这样的“中介者”和“传播者”，如哲学派别，宗教学说，某一个思想体系。

第二个事实，也属于近年的发现，是关于中世纪早期西欧文学同阿拉伯文学的联系问题。允许我们重新解释这种联系的是尼克尔的论著《西班牙的阿拉伯诗歌及其同古老的普洛温斯❷的吟游诗人的联系》❸ 中所包含的材料。

尼克尔该书的大部分是叙述西班牙的阿拉伯人诗歌创作史的。在这一部分里作者继续久已进行的研究工作。而这一论著中新的东西是——由确凿的证据所证明的西班牙的阿拉伯诗歌对十一至十三世纪普洛温斯人的诗歌的影响……

尼克尔很坚决地强调说，如果把事情形容为好像阿启退尼亚的吟

---

❶ 译者按：作者在这里过高地估计“变文”在中国文学史上的地位，其所以如此，大约因为作者根据的是郑振铎《中国文学史》的看法。在我们所删节掉的一个注中作者是提到过这部著作的。

❷ 普洛温斯：法国南部的一个民族，在中世纪就有高度发展的文化，它的诗歌是当时所有罗曼民族、甚至德国和英国“所不可企及的典范”。——译者注。

❸ 阿路瓦·理查·尼克尔：《西班牙的阿拉伯诗歌及其同古老的普洛温斯的吟游诗人的联系》，巴尔的摩，一九四六年。

游诗人的诗歌全部是在阿拉伯人影响下产生，那就是大错特错了。……依他的说法，普洛温斯人的诗歌是完全“土生土长”地产生的；阿拉伯诗歌的作用只在于它促使普洛温斯诗歌的迅速形成与发展，而且这不仅表现在内容与体裁的变种上，甚至在诗的分节，在韵律学与押韵法上。我认为，从这个事实，可以做出很深远的结论。

〔作者以下谈到了当时阿拉伯诗歌的传播的广阔范围。〕

……上谈的状况属于阿拉伯文学的第二个（或哈利发）时期，亦即七至八世纪。而这几世纪间在阿拉伯诗歌中，爱情抒情诗、哀歌和赞美歌极其繁荣。

同样的诗歌我们在普洛温斯吟游诗人那里也可以发现，而现在我们知道，这样的相似不仅由于两种独立地产生的诗歌创作的类型学上的相同——这种相同是时代的历史内容的共同性所决定的，而且也由于这两股诗歌的泉流的直接联系——这联系也是具体历史条件所造成的。

同一种类的诗歌我们也可以在中国看到。只是我们并不是从久已进入文学史并取得应有评价的诗人那里，而是从名气较差、而且还是无名的民间创作里发现的。流传至今的这种诗歌的范本是两个集子——《乐府》和《玉台新咏》。前者已经为中国文艺学家或多或少地研究过，虽则还没有得到应有的评价；后一集子迄未在中国诗史上占有恰如其分的位置。近年以来，Б·凡赫金正在研究这两个集子，他是科学院东方学研究所列宁格勒分院的研究中国的学者之一。❶

在这两个集子里我们发现同样的爱情抒情诗，同样的哀歌，同样的赞美歌，上谈的时代——中世纪初期的阿拉伯与普洛温斯的诗歌就是由这些组成的。只是在中国，中世纪初期比阿拉伯人与普洛温斯人要早些：当阿拉伯人与普洛温斯人刚刚开始自己的历史时，中国人可以稽考的历史生活几乎已有二千五百年了，从社会史发展来看，他们的“中世纪初期”是三至七世纪这一时期。上指的一类诗大部分正是属于这段时间的。

内容相近的抒情诗歌，我们在七至十世纪的日本也可以发现——

❶ 参阅凡赫金：《中国古代民歌选》，苏联国立文学出版社。

这也正是该国的“中世纪初期”。决定日本诗歌与中国诗歌相似的特点的首先是类型学的接近——社会史前提的共同性。日本的诗歌正像普洛温斯的诗歌，是“土生土长”的。但是正像在普洛温斯诗歌史上起巨大作用的是它同阿拉伯诗歌的联系一样，在日本抒情诗诗史上起重大作用的则是日本人与邻居中国诗歌的接触。在所考察的两个历史“偶然性”之间的这种关系上，可以看到共同的特点，这一事实本身给历史比较的研究提供了很大的兴趣；但是也同样可以清楚地看到差异的特点。虽则阿拉伯诗歌对普洛温斯诗歌的影响不仅涉及抒情诗的内容，而且也涉及它的形式，而中国诗歌的影响，却没有反映在日本抒情诗的形式上：日本的抒情诗保留自己的诗的分节，自己的节奏，自己的诗的结构；它也没有接受押韵法。这种事实对于研究者也是有其深刻的兴趣的。

这样，我们所面对的似乎是两个链条：阿拉伯的与中国的。阿拉伯这链条的顶端一环——是阿启退尼亚吟游诗人的诗歌；中国这链条的顶端一环——是日本抒情诗人的诗歌。不禁产生了这样的问题：阿拉伯诗歌与中国诗歌的接近之处到底是什么呢？——只是类型学共同性的表现，或者还是某些具体历史联系的后果呢？

〔以下作者谈到阿拉伯文化不仅在唐代由来自西域的外国人输入长安，而且经由阿拉伯商人输入广东等处；同时，据考古学上的发现，可以知道，中国的文化在当时也已传入阿拉伯。〕因此完全可能，文化上的交流是双方面的。如果说在中国唐代已发现有“西方的”、其中包括阿拉伯文化的因素，那么中亚细亚与伊朗已有相当明显的中国文化的遗迹。文化联系的存在是毫无疑问的，应该也有文学上的联系。几乎可以确信不疑地说，这样的联系将会逐步发现。……

五

这样，如果把研究十七至十九世纪世界文学的界限扩展到当时整个文明世界的极限，我们就会克服西欧比较文艺学的空间上的局限性，这种局限性不仅反映在我们所展示的文学联系的真正规模和历史实质的认识上，而且也反映在对各个民族文学过程的全面评述上。而如果把中世纪也纳入研究的轨道，我们就可以克服现代比较文艺学的

时间上的局限性，这种局限性不仅表现在国际文学联系全部历史的结构上，而且也表现在历史比较研究的理论本身的完整性上。

把中世纪文学包括于研究范围，就可以指出区别民族（на-ция）文学和部族（народность）的文学是如何重要。……十七至十九世纪，亦即民族时代，欧洲各族文学史的特征是相反的两种倾向：一方面是经历着民族文学的形成和发展的过程，亦即从语言和民族的特征上明确表现出的各种文学的特殊化过程，另一方面是国际文学联系强烈发展的过程，亦即单独的、独立的文学包括于某些共同性的过程。对于中世纪，亦即部族（народность）时代，富有特征性的是另一幅画面：一方面，没有如此轮廓分明的各种独立的文学；另一方面，给它们相互联系以巨大影响的常常是族与族之间以及语言的界限的模糊不明，这些界限的动摇不定，在很大程度上语言的相互渗透。

也必须注意到部族的时代国际文学语言的存在。这样的语言——对不同区域而言——有：梵文，希腊文，拉丁文，古斯拉夫书面语言，中国古文，波斯文，阿拉伯文。这里的一种、甚至是几种语言的知识是当时教育必要的组成部分，因为这样的语言成为各族文学许多作品的语言。这样的作品的存在，区分出单独的部族的文学，因为除了用国际语言写成的作品外，每个族还有用自己的部族的口语写成的作品。但同时，国际语言的作品使各部族彼此联络，成为巨大的文学共同性形成的基础。这样共同性的存在——是部族时代世界文学史最有代表性的现象之一。但是这些共同性按其本质与构造说来与民族时代的文学世界的共同性完全不同。

最后，必须充分估计在不同历史时期里文学存在的形式本身的差异事实。对民族时代，文学存在的通常形式是书写的；在部族时代的文学，则很多以口头形式而存在。而这决不仅在民间创作——民间口头诗歌创作的专门领域内。正如上文以“变文”为例指出的那样，这种文学体裁的形成正是通过口头创作的，甚至当记录下来以后，这些“变文”在讲故事人的转述中，还继续以口头形式而存在。同样的现象我们在中国以及其他文学领域内都可以看到。这种现象的基础是这样一种情况——记录形式的作品对当时大多数中国人民是无法接受的；因此甚至“书写的”作品对当时的中国人民也以口头故事形

式而存在。与此同时，文学作品的这种存在形式，给讲故事人打开了发挥文学主动性、参与该作品的流传并使其进一步发展的广大余地。正因如此，在许多场合，很难说出作品的“作者”。

如果注意到对于该作品的讲述起直接影响的是听众、亦即人民群众的兴趣与爱好，那就可以毫不夸张地说，中国许多中世纪文学的叙述作品甚至从著作权来说也是人民的。

这就是我认为要加入现代文艺学的一般理论的一些论点，这是为了使现代文艺学能够作出对文艺科学说来是新的成果来。

（周南节译自《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九五九年，第四期）

外国比较文艺学现状[1]

〔苏联〕P. 萨马林

苏联学者在同资产阶级思想进行斗争时，应该拥有对这说来是有说服力的、完全现代化的手段。苏联的科学必须在研究国际文学关系的领域内占领主导的位置，因为国际文学关系对于任何民族文学、多民族的文学以及现存的每一阵营的文学的发展说来，虽然不是基本的、但却是重要的因素。

文学的比较研究的问题，正像国际文学关系研究的问题一样，在苏联学者看来，是包括在文学史问题的总的范围之内，并且要以苏联科学应用于整个文艺学领域的同一方法、根据马克思列宁主义的方法论的一般原则来进行研究的。这也正是苏联学者和外国比较主义者的基本区别所在。因此，分析和评价国外这个科学领域的现状也就更为重要。

资本主义国家里的比较文艺学——所谓比较主义（“компаративизм”，近年来有时为了强调过去的比较主义与现代的继承者之间的差别，日益经常地称“компаратизм”），是资本主义国家里现代语文科学中重大的、极复杂的现象之一。在语文学这个领域里，反映出发生于现代资产阶级知识分子间的复杂的思想过程。比较主义者拥有许多重要的国际性组织——其中首先是“国际比较主义文艺学者协会”，他们还有一些全国性的组织、学术中心和大型的定期刊物，

[1] 本文篇幅较大，这里作了一些删节。在一些删节的地方，译者简要地介绍它们的内容，并用〔 〕符号标出。——译者注。

他们努力培养自己专业的人才，举行经常的学术性的代表大会。最近两次的代表大会，一次于一九五五年在威尼斯召开，在这里成立了上面谈到的“国际比较主义文艺学者协会”，另一次则是一九五八年九月在美国召开的。

经常支持比较主义者各种组织的是联合国文教组织。在后者的物质援助下，陆续出版大型的比较主义的书志，书志的第一册是早在一九五〇年由F. 巴里登斯匹尔瑞和韦·弗利杰利赫所编纂和出版的(下文将谈到这本书)。在联合国文教组织所发行的文化史性质的许多出版物中，可以感觉到某些现代比较主义者的方法论的显著影响。这种方法论轻视文学中的民族特征的意义，并有欧洲中心说的缺点。

现代比较主义者把自己这门科学从语文学的一般概念里区分出来，确定它的历史，认为它始自十九世纪后半叶（倾向此说的有已故的巴里登斯匹尔瑞)，有人甚至以为是从十八世纪启蒙运动开始，把自己的研究著作的思想涵义同在十八世纪思想家那里形成的那种全世界范围的思想相联系。

毫无疑问，文学的比较研究是有其历史的。最最信而有征的，大概是始于赫尔德尔的工作。在十九世纪的头一个三分之一的时期内，这个国际性的新的文艺科学领域内已形成了不同的观点。从最一般的特点来看，可以断言，在某种场合，对各种文学的比较研究在当时就已得出进步的观念，把世界文学看作由日益密切接触并彼此互相充实的许多民族文学中逐渐发生的历史范畴。而在另一种场合，由于或多或少的主观主义的比较与对比，导致毫无根据地把一种文学看作超越于另一种文学，把它提升到特殊的地位，从而有碍于对其他文学的特殊性和意义作客观的、历史的评价，而在以后——在十九世纪中期和后半叶的某些研究著作里——还导致以抽象的形式主义的体系来代替历史的研究。十九世纪中期和后半叶，比较文艺学在同文化史派文艺学的复杂的相互关系中发展起来。比较文艺学与文化史派文艺学有许多联系，同时，某些比较主义者（例如波兹涅特）鲜明地划清自己研究方法的界限，认为自己与其说是历史家，毋宁说是理论家。

本世纪二十至三十年代是比较主义开始积极活动的时期，无怪乎这个时期以创办杂志《比较文艺学评论》（《Revue de Littérature

comparée》）和出版其他在兴趣范围上接近这一刊物的书籍（例如美国的《近代语言协会公报》）（PMLa）为其标志。比较主义成为国际上文学和社会方面的显著现象。在这段时期内，公认的比较主义的领袖巴·望·谛格姆和巴里登斯匹尔瑞与N. 约尔加等力求加强某种欧洲文化的团结，他们认为这种团结是忠实于资产阶级民主的政治观和伦理观，符合于臭名远扬的“欧洲统一”论的精神的。二十至三十年代的比较主义的纲领性的巨著，例如在谛格姆的《近代文学年表》❶，都轻视美洲和东方的文学。比较主义的主要活动家在这段时期并不隐讳自己对苏联和马克思主义的仇恨态度，公认的比较主义的国际首领巴里登斯匹尔瑞在其明白地表示自己政治观点的《生活在人们中》（一九三五年）❷ 一书里就提到“布尔什维克的危险性”，他把这种“危险性”同“德国佬的危险性”即德国的法西斯主义的危险性等量齐观（上举书一九四〇年版，第三六五页。特别有意义的是，这是在第三共和国溃败和崩溃前夕重印的一版）。

另一方面，在德国纳粹主义统治的年代，德国的比较语文学经历了显著的衰落，因为它得不到第三帝国官方学术界及其纳粹主义的重视。在法国溃败以后，《比较文艺学评论》曾暂时停刊。

本世纪四十至五十年代，在美国和法国确立了比较主义的两大中心。❸

在美国，是出身瑞士的弗利杰利赫❶，巴里登斯匹尔瑞的同事（后者同美国的比较主义各团体也是密切联系的），领导北卡罗来纳州立大学的文学比较研究工作（University of North Carolina Studies in Comparative L-re），并创办定期刊物《比较文学和普通文学年刊》（Yearbook of comparative and generale Literature）。

在法国，谛格姆和巴里登斯匹尔瑞的门徒和继承者 J. -M. 卡

---

❶ 巴·望·谛格姆：《近代文学年表》，特罗兹出版社，一九三七年。

❷ 《生活在人们中》，巴黎，引文据一九四〇年版。

❸ 第二次世界大战后，日本的比较主义者发挥了高度的积极性。他们是同美国的学派比较接近的。

❶ 弗利杰利赫本人坚决认为，瑞士是比较主义的祖国，而美国则为它的第二祖国。从方法论来说，弗利杰利赫较为接近于德国的二十至三十年代的语文学家和文艺学家，但在一般知识修养上则不如他们。

莱，W. -F. 古伊雅尔等人在许多重要的大学中心展开了广泛的和多样性的工作，并且继续发行《比较文艺学评论》，使该刊获得更显著的国际性质。

不论在本世纪的二十年代至三十年代或是现在，在比较文艺学的幌子下常常出现一些反科学的观点，它们被利用以宣传资产阶级的世界主义——这种美帝国主义反动派在民族和国际的政治问题上的有效武器。无可怀疑的是，例如弗利杰利赫的《年刊》上发表的某些论文正是这样的：其中尤其是斯特鲁威的反苏的《比较文艺学在苏联》一文（《年刊》，一九五五年，第四期），就歪曲事实，甚至不惜对苏联学者进行人身攻击。就是《年刊》的总的理论路线的特征也是对各种文学发展的民族特征问题采取明显的虚无主义态度。《年刊》的许多作者，包括弗利杰利赫本人在内，在解决文学发展的复杂问题时，企图采取某种“超民族的”（但绝不是国际主义的）立场，这使《年刊》的总的立场特别远离科学的客观性。

但是不能不指出，在现代比较主义的两大刊物——《年刊》与《评论》的一般倾向之间，以及在美国和法国的比较主义学者之间是有某种差别的。例如，在《评论》上没有刊登过如此明显而又无力地憎恨马克思主义与苏联科学的论文，像上举的斯特鲁威的文章那样。另一方面，在《年刊》上却找不到像一九四八年发表于《评论》上的论一八四八年革命与欧洲文学的那样一系列很有意思的论文。在《评论》上发表的材料里，未必能找到这样的论点——说一个民族因为自己特殊的民族局限性，难以理解别一民族的文化；与此相反，在《年刊》上却刊登这一类言论。[1]

在《评论》上可以遇到冷静地评价人民民主国家的文化过程的论文，[2] 和反法西斯主义性质的论文，[3] 而在《年刊》上这样的文章

[1] 请参阅П. 巴斯卡里谈俄国人对威尼斯的观感的杂记（《年刊》，第五期，第二八页）。

[2] 请参阅Ж. 特列希在一九五八年所作的庆祝海涅纪念日的报告（《评论》，一九五八年，第三期），他指出这次纪念会在民主德国的广泛的群众性质。

[3] 例如卡莱写的对特列希《从法国革命到法西斯主义的革命》一书的评论（《评论》，一九四七年，第一期）。

是看不到的。一般说来，现代法国的比较主义，经受过第二次世界大战的阅历（正像卡莱本人那样，许多比较主义学者曾是抗敌运动的参加者），表现出积极从事社会活动的意图，他们说这种活动的目的是深入地研究国际的文化联系。《评论》的某些撰稿人力求对逼近的新的世界大战的危险性采取明确的立场。这种立场在《评论》总结该刊发行二十五周年的纪念号（一九五二年）上特别明显地表现出来。在各国学者给该刊的祝词中，强调指出比较文艺学促进了各个民族和各国文化的接近。英国语文学家F. 格林把自己关于新人道主义和反对原子战争的斗争的观念同比较主义的今后发展直接联系起来。对于巩固各民族间的友谊的具体前途和为和平而斗争的任务，苏联学者的理解是与某些外国比较主义者有所不同的。然而《评论》之有这样的情绪，比之《年刊》所采取的路线，是较有助于学者们的相互了解的。

当然，尽管这样，却不能不指出，刊载在《评论》上的文章，也经常含有对马克思主义的直接攻击，因为马克思主义同《评论》所更为爱好的“法国社会主义”（指的是法国十九世纪乌托邦社会主义者的各种著作，有时甚至是巴贝夫主义❶者的言论）是坚决对立的。倾向最为明显的是发表于该刊上的论维谢洛夫斯基❷的文章。

在现代美国和法国的比较主义之间的区别也表现在方法论方面。法国的学者经常谈到自己这门科学的各种理论问题，企图确定这门科学的方法和对象。从一般特征说来，他们都同意比较文艺学是研究极其多种多样的国际文学联系——从研究翻译和某些作家的私人接触到试图判明许多国家的文学过程的共同特点（这一点是谛格姆所特别致力的）。可以说，在法国的比较主义中——在其优秀著作里——存在有文化史派最有价值的传统，当然，这是有所变更的。

美国的比较主义者对理论问题并不表示特别的兴趣，也不支持在许多法国著作中可以感觉到的、这门科学领域内国际同行的这种倾

❶ 巴贝夫主义：十八世纪末法国的乌托邦共产主义运动，以倡导者巴贝夫而得名。——译者注。

❷ 维谢洛夫斯基：见本辑第八页注。——编者注。

向。不能不同意某些法国学者的意见，他们认为，美国的比较主义在文学的比较研究和普通的一般文学史之间实质上并无鲜明的界限——没有区别国际文学联系的特征和关于这些联系对文学史的意义的问题。无怪乎《年刊》在自己的刊物上兼收并蓄比较文艺学和一般文艺学的著作，这也反映在《年刊》的命名上。当代法国和美国的比较主义在方法论上的差别，最好是通过分析最近十至十五年来出现的某些著作来揭示。

最近十至十五年来的比较主义文艺学不仅在期刊上提供大量的论文，而在这些论文中，除了一些琐碎的研究之外，还可以遇到在罗列事实方面很有价值的著作。比较主义者写出不少巨著，它们以认真搜集而得的大量事实为基础，足以证明其严肃的研究活动。我们认为不可能一一遍谈这一切著作，也不愿限于一般的批评意见，而是要较为详尽地论述几部有一定国际意义、对于比较主义的研究思想的倾向又具有代表性的书籍。

〔首先是近年来比较主义学者的传统体裁——书目——的典范，弗利杰利赫与巴里登斯匹尔瑞的《比较文艺学书志》[1]，这是规模很大、材料丰富的一部著作。〕在其中可以找到这样的资料：这种那种题材在不同时代和不同民族的文学中的处理，对于这种那种文学的国际规模的研究，对于这个那个作家的创作的世界各国的评论，翻译家——这些实际上有助于各民族接近的不倦的劳动者——的巨大工作的开展和规模。

但是，巴里登斯匹尔瑞和弗利杰利赫所据以编纂书志的原则极其主观，很少根据，前后又不一贯。书中所搜集的大量材料，没有明确的系统，任意分布在各个部分。在所堆积的事实（其中有许多有价值的和新的材料）后面，不能令人感到概括性的科学思想。

尽管巴里登斯匹尔瑞和弗利杰利赫的书志杂乱无章，透过它由以编成的大量卡片，还是可以看出某种观点的轮廓，遗憾的是，这种观点是极其片面的。世界的文学过程，世界文学联系的问题，除了不多

[1] 巴里登斯匹尔瑞，弗利杰利赫：《比较文艺学书志》，北卡罗来纳州立大学，一九五九年。

的例外，都被归结为罗马－日耳曼文化（除罗马尼亚外）的结合的问题。这些文化常常被说成对斯拉夫各民族和东方各民族的文化起积极影响作用的因素。

在书志里，马克思、恩格斯、拉法格、梅林、俄国革命民主主义的批评的著作应该在其中找到自己位置的那些章节，是极为有限的。（关于这虽然有某些材料，但却是如此稀少！）而那些因法国一七八九年革命而出奔的亡命之徒的著作，十九至二十世纪各种反动历史家编写的东西却被介绍得极其充分。当然，运用这样的手段是不可能表征文学的相互联系和相互影响的真正发展史的。

〔其次是四十五十年代比较主义总结性作品的代表作——谛格姆的《文艺复兴时代迄今的欧美文学史》[1]，弗利杰利赫和D. 梅隆的《从但丁到尤金·奥涅尔[2]的文学比较研究的原理》[3]。〕对比上举两书可以揭示这些学者的方法的特征与他们对研究对象本身的态度上的显著分歧。

在谛格姆的书里有不少的疏漏与缺点。这首先是关于斯拉夫文学、也包括俄罗斯文学——特别是苏维埃时期的文学，但后者在谛格姆著作里毕竟还被表现为俄罗斯文学史某个新的、重要的时代的。[4] 谛格姆对于本世纪二十年代至三十年代的全世界的革命文学是评价过低的。

但是这本书终究还是以相当明确的分期为基础，这种分期使人能够指出各国文学流派的存在，在某种程度上还能指出各国文学对世界文学过程所作的贡献。

弗利杰利赫与梅隆的著作包括同一个时期，书的规模也大致相同。但是欧洲文学史与美国文学史在弗利杰利赫的书中实际上是被归结为论述文艺复兴时代的意大利文学、十七世纪的西班牙文学、法国

---

[1] 谛格姆：《文艺复兴时代迄今的欧美文学史》，一九四六年，第四二六页。

[2] 尤金·奥涅尔（一八八八——一九五三）：美国颓废派作家。——译者注。

[3] 弗利杰利赫与梅隆合著：《从但丁到尤金·奥涅尔的文学比较研究的原理》，一九五四年。这本书所规定的范围本身——从但丁到奥涅尔——尽管是出于对奥涅尔的尊敬，却不能证明弗利杰利赫有科学的比较标准。

[4] 遗憾的是，这位学者不免也重复庸俗的捏造，说苏联文学在三十年代“衰落”云云。

的古典主义以及十八世纪的英国和德国文学的简论。与此同时，因为弗利杰利赫对于这些时代说来都不是专家，因而简论的这一切章节都没有独出心裁的研究性质。

在弗利杰利赫与梅隆的书的每一章后面都有名为“其他文学”（“Other Literatures”）用以补救的一节。弗利杰利赫认为，文学的基本风格——文艺复兴时代，巴罗克[1]，古典主义等——只在一国文学里极其充分地显露出来，而其余的文学只不过是这种文学的影响的接受者，它们在许多世纪里变成了追随和模仿的文学。由于这样强奸事实的结果，在弗利杰利赫的书里产生了惊人的混乱。例如，莎士比亚被从英国文艺复兴时代的文学中删除，而只在“前浪漫主义”一节里顺便提到，在这里他同理查逊、笛福、斯摩莱特并列一起；在以前各章里，据弗利杰利赫的公式，是找不到莎士比亚的位置的，而且在这位学者看来，把莎士比亚“变成”“世界性的”作家的只是英国的浪漫派。

歌德同席勒一起都整个地被归入浪漫主义一章。从这章起在弗利杰利赫书中开始了连续到一九五〇年的一团混沌。在结尾一章里并列地出现了丁尼生关于克里木战争的叙事诗，美国作家写第二次世界大战的小说（第三六二页），列·托尔斯泰与大仲马（第三六五页）——这一切是由于弗利杰利赫认为“战争、革命和逃亡”（这一节是这样命名的）是十九——二十世纪世界文学特点的综合。

如果说谛格姆感到对历史事实的责任心，力求以一定的次序（即使是编年的次序也好）对它们加以对比和研究，那么，弗利杰利赫和梅隆却竭力使事实服从于风格交替的粗笨公式，依照这种公式，风格的交替被归结为：在文艺复兴时代的风格（作者不能为这找到别的名称）之后是巴罗克（弗利杰利赫因为英国的文艺学家反对把这一概念应用于英国文学史而很遗憾，见第一四四页），继之是古典主义，再次之是前浪漫主义，浪漫主义，现实主义与象征主义。由于在“象征派”之后弗利杰利赫不知怎的再也看不见别的什么，因而从十九世纪六十年代迄今的整整一百年的文学，在他的书中被描绘成

[1] 巴罗克，参阅本辑第二八页注二。——编者注

混沌一团的名字、概念、流派与名称；既没有提出文学过程的图景，也没有试行探索和说明诸现象所以同时出现的原因（在望·谛格姆则有之），又没有试图显示世界上各种文学对总的人类文化宝库所作的贡献。然而却有这样的武断，说什么“在共产党人控制下的国家以及其他国家内的马克思主义作家，其中大部分人与其说是艺术家，不如说是宣传员”（第三七四页）。在他们这本书里没有提到举世知名的马雅可夫斯基和萧洛霍夫的名字；但却不无同情地说到纳粹分子作家勃鲁克，韦斯匹尔，格利兹（第三八八页），说到法西斯主义低级读物的“经典作家”——I. 格林姆，他的《没有土地的民族》一书是渗透着公开的侵略野心的，在弗利杰利赫这本著作里却很热情地谈到它。不能不指出，对纳粹主义渣滓的这种态度，在这本著作里盖上一个特殊的印记。

“应该让人听见所有的声音”——弗利杰利赫扬言自己尊重全世界的一切文学，——而在这本书里，却没有只字说到谢甫琴柯和伐佐夫，看不见苏联文学的杰出作家，完全不存在拉丁美洲的各国文学。

以弗利杰利赫与梅隆为例可以看出美国的比较主义者不能对文学过程作出稍稍客观的比较分析。较能近似地解决这一任务的——即使是片面地——正像我们所指出的那样，却还是谛格姆，他的书不只力图显示欧洲整个文学的共同趋向，而且渴望察觉各种文学对总的发展所作的贡献。正因如此，他提出各种文学的特殊性问题，虽则还是不能令人满意的。不过，无论弗利杰利赫还是谛格姆，都没有接触到决定文学过程发展的规律性问题，这也正表现出资本主义国家内现存的那种比较文艺学的方法上的基本缺点。

〔以下提到法国比较主义者卡莱等在近年来所强调的新任务——把文学作为能使各民族互相了解的要素来研究。这可以用卡莱的《法国作家与德国幻景》[1] 为例。〕

在这本书中可以看得出反法西斯主义的倾向性。作者是抗敌运动的参加者，…… 写到德国军国主义和纳粹主义时带有毫不掩饰的仇恨，写到德国法西斯主义的法国走狗时，带有公开的鄙视，写到共产

[1] 卡莱：《法国作家与德国幻景》，巴黎，一九四七年。

党人—爱国主义者时怀有敬意，但却缺乏足够的理解。

然而，令人注目的是该书的根本性的巨大缺点。在卡莱的观念里，德国人是侵略者，而法国则是他们的牺牲。……在激烈地提出反对所有德国人的不分皂白的控诉时，卡莱甘于赞扬所有那些号召消灭与征服德国的法国人。另一方面，卡莱却没有看到，不论在德国还是法国都存在着力图为两民族的共同幸福而团结一致的力量：极其可惜的是，卡莱忽视了加强两民族文化联系的如此极其重要的因素，例如一七八九年法国革命时期，以及像弗尔斯特尔那种德国的雅各布宾党人（弗尔斯特尔这个人物，法国比较主义者是知道的，只是理解得有点片面）。差不多是可悲的是——卡莱竟不知道马克思和恩格斯论述法德关系并揭露德国军国主义罪行的著作：要知道，关于马克思与恩格斯，卡莱是有自己的见解的——他很遗憾地指出在十九世纪后半叶法国人“过于经常地”求教于他们，而不是求教于“法国的”乌托邦社会主义者（第一一一页）。卡莱在自己书中也提到罗曼·罗兰，但不是为了仔细地分析他的两个德国的观念及其关于两个邻居民族亲密友好的幻想。……他（卡莱）遗赠（按卡莱已逝世——译者）自己读者的这本书，不仅警告法国人不要同德国军国主义妥协，不要制造出新的“德国幻景”，而且，遗憾的是，还继承了那些散布不要信任全部德国人民的想法的法国作家的传统。实质上这本书不是使两民族亲近，而是使他们分离，提醒法国人去反对德国人，侮辱德国读者的民族自尊感。

以卡莱的书为例可以清楚地知道，民族主义者的谬见，像《年刊》某些编者的世界主义，同样有碍于国际文学关系的研究。

现代社会需要这样的一些文学史著作，它们能够促进世世代代的偏见的消灭，能使各民族接近并互相了解，能够指出文化相互交流的重要意义。服务于这个目的有第四届国际斯拉夫学者代表大会前发表的许多著作。而诸如卡莱之流的著作是不能完成这一任务的。

〔继之提到近年来出现的比较主义者传统性的著作，以 Ch. 杰杰扬的三卷本专著《欧洲各国文学中的浮士德》[1] 为例。〕杰杰扬的书

[1] Ch. 杰杰扬：《欧洲各国文学中的浮士德》，巴黎，一九五七年。

富有实际的材料，这些材料表明，欧洲社会在十八与十九世纪中对于浮士德这个题材的兴趣曾是如何的广泛。这位研究者力求指出这一点，甚至也谈到斯拉夫文学，密茨凯维奇与普希金。但正像比较主义者经常做的那样，斯拉夫文学一章显得最差，——在材料上如此，在解释上尤其如此。杰杰扬断言，俄国诗人[1]不了解歌德的天才构思，一般地说，这位俄国诗人远逊于伟大的德国同行。杰杰扬顺便巧妙地把俄国诗人在浮士德题材处理上的特色归结为消极的忧郁病的表现，似乎这种忧郁病是"斯拉夫灵魂"的典型的东西，在这点上他可以援引许多西欧"权威人士"的话为证（他们像杰杰扬本人一样，对"斯拉夫灵魂"是如此的"内行"）。

但是该书的主要弱点……是在于对他所研究的问题的一般提法。杰杰扬简直没有谈到：为什么正是在十八至十九世纪"浮士德"的题材获得如此广泛的传播，以后它又是为什么在作家和诗人们的视野中消失，直至二十世纪才又以新的形式出现。杰杰扬也没有看到，在歌德的浮士德形象同处理这个题材的其他作家笔下的浮士德形象之间、在伟大的德国诗人的悲剧同其他作者的作品对靡菲斯特的处理之间存在有根本性的区别。固然，杰杰扬把两者的特点确定为在题材的加工上、在体裁上、在主要内容上的差别。而最基本的东西——在两世纪之交浮士德传说这种最宏伟的处理方法之所以产生，对这个传说的其他所有处理方法（较早的和较晚的）之所以有相对的局限性——这两者的历史规律性却落在杰杰扬的研究兴趣的范围之外，正像在现代出现浮士德题材的新的光辉的处理方法——托马斯·曼的《浮士德博士》这一事实没有被他注意到一样。所以，杰杰扬的书，只是作为欧洲十八至十九世纪文学中的浮士德传说简介的书志的汇编才有价值，而不是作为系统性的研究著作。

〔最后分析的是古伊雅尔的一个小册子：《比较文艺学》[2]——这是比较主义者著作的新的、特殊的体裁的一个范例。〕…… 在卡莱为古伊雅尔这本书所写的序言里，给比较主义的旧概念与在他看来这

---

[1] 指普希金。按普希金著有诗剧《浮士德的一幕》。——译者注。

[2] 古伊雅尔：《比较文艺学》，法国大学联合出版社，一九五一年。

个学术领域所面临的新任务之间划分了界限。“我们不赞成停留在萨克雷与缪塞、狄更司与都德之间的相似或差别问题上，——卡莱写道，——文学的比较研究，不是文学的比较”（第五页）。这本书中最最重要的是“对象与方法”简短的一章。正是在这里有由古伊雅尔提出而得到卡莱支持的、比较主义的新定义：“比较文艺学——这是国际文学关系的历史”（第七页）。“比较主义者是在各种语言或各个民族的边界地带工作，——古伊雅尔写道，——并探索在两种或数种文学之间的题材、主旨、书籍或情感的交流。他们的工作的方法应该适应于他们研究任务的多样性”（第一二页）。不能不指出，在这个纲领里文学比较研究的任务是异常地被缩小了，贫乏化了；根本谈不上文学史性质的或理论性质的高度概括。这是对比较主义的方法论的破产的间接承认。对理论缺乏兴趣是古伊雅尔这本小书的特色。在这本书里写了关于影响问题的一整章，他甚至没有说明自己对这个术语的理解。

古伊雅尔对文学史前景看法的局限性以及他的见解的非常草率而武断是很惊人的。在他的小册子里东方各国文学的比较研究是完全看不见的——在它们内部的相互关系上，在它们同西方文学的相互关系上都是如此。关于研究西欧文学与欧洲斯拉夫文学之间的联系的想法引起了古伊雅尔的讥笑，古伊雅尔天真地写道：“当你知道，存在有关于莎士比亚在塞尔维亚，拉辛在保加利亚的书志时，真令人忍俊不禁”（第五八页）。为什么塞尔维亚人和保加利亚人对于莎士比亚的研究工作或者对于在舞台上表演拉辛的人物形象的历史不能作出自己的贡献呢？

很有特征性的是，古伊雅尔完全不愿讨论现代的文学和比较语文学对于今天文学发展的作用——即使是依他的狭隘的解释。如果从他所叙述的比较主义理论来看……那么，能够成为比较文艺学家所研究的客体、亦即能够成为他们活动的“对象”的，只是过去的文学，而不是现代的文学，虽则后者对于全世界作家的创作上的接触的进一步发展说来，是那么的需要，而且可以给这种接触提供越来越经常的例子。古伊雅尔的书的学术思想的狭隘性在同波兹涅特的旧著对比时特别令人感到……与古伊雅尔不同，波兹涅特认为文学的比较研究乃

是理解世界文学发展的共同规律的手段。波兹涅特也不拒绝对自己时代的文学采取明确的观点：他反对为艺术而艺术（第三九一页），热烈爱好惠特曼的诗篇，推崇他为伟大的民主主义的艺术家（第三八八——三八九页）。古伊雅尔完全没有注意到世界上两个阵营里现存的多民族的文学的经验，对这些文学说来文学的经常交流与国际性的文学联系是特别重要的，我们指的一方面是苏联与中国，另一方面是加拿大、瑞士与印度。既然不注意已存的这样一些文学的发展的经验，古伊雅尔自然（其实卡莱也是如此）[1] 也不能看到那些广阔的前景——它们是由于非洲和拉丁美洲各国文学的迅速成长而在这个文艺科学的领域之前展开的，在这些国家里文学的影响和相互联系的因素已经表现出来，而且将特别有力地表现出来。对于文学的相互联系和相互影响的研究，作为探讨新的文学兴起过程的文艺科学领域，是处于古伊雅尔与卡莱所谈的那些远景的范围之外的。

这样，分析几个资本主义国家内的比较文艺学现状，我们可以得出如下的结论：

一、存在有几个现代的比较文艺学的学派（法国的、美国的、英国的、日本的、西德的、意大利的），其中最活跃的是美国的和法国的。

二、但是，在这些学派间，在方法论问题上，甚至在确定它们的研究对象和目的方面都是不一致的。在目前阶段，美国的比较主义者简直像“平行地研究”世界文学现象，有意识地轻视民族特征问题，而某些法国学者则把比较文艺学的任务归结为“国际文学关系”的研究。在比较主义学者们之间存在着重要的思想上的区别。一些学者对于形形色色的帝国主义反动派（法西斯主义、资产阶级世界主义、准备新战争）采取妥协立场，甚至参加“冷战”。另一些学者——特别是法国和意大利的——则挺身反对法西斯主义，反对煽动战争的狂热，把文学的比较研究看作达到各民族良好关系的手段。这反映在他们的学术著作和他们的观点里。苏联学者，不同意比较主义的整个方法论，进行反对现代比较主义的反动流派的斗争。然而不能忽视比较

[1] 参阅卡莱：《比较文学的现在与未来》巴黎，一九五三年。

主义的一些表现——它们客观地反映了为和平而斗争的人民群众伟大运动的总的历史趋势。

三、在自己发展的好几十年间，资本主义国家内文学的比较研究也没有使它建立起一种能够揭示并说明文学发展的规律性的科学的方法论。现代某些比较主义者感觉到这一点，因而自觉地限制自己的学术领域的材料和任务。

但是，一些比较主义者的著作具有可贵的实际根据与材料。这就是比较主义者（别茨，杰克斯特，巴里登斯匹尔瑞，谛格姆）的许多书志学的著作，研究各个作家创作遗产的国际遭遇的长篇专著（例如巴里登斯匹尔瑞论歌德在法国，卡莱论歌德在英国等书）[1]，研究个别文学流派、各民族作家间私人接触的专著。

四、在确定研究的对象与方法上，在确定文学的比较研究在文学进程的总的研究工作中的位置上，在确定国际文学联系对文学进程的发展的意义上，显示了比较主义的基本方法论前提的唯心主义的共同性，因为比较主义是离开决定文学的联系及其发展的社会和历史原因来研究文学联系的。把文学联系提高到文学进程的某种首要地位，因而不可能正确地理解这种联系的真正实质和其意义。

五、苏联研究工作者在探讨马克思列宁主义的文艺科学、包括国际文学的相互联系、相互影响的问题时，承认外国比较主义著作所具有的实际材料的价值。然而在解决文学史基本问题、包括解决文学进程中的国际联系的作用与意义问题时，苏联学者在原则上是同比较主义的代表人物相分歧的。不过这不应妨碍共同讨论文学史和文学理论的许多问题，关于这些问题在苏联学者与资本主义阵营各国的比较主义者可以而且应该展开有益的学术讨论。

六、在这个领域内进行研究时，苏联学者把自己的论著同外国比较主义者的著作相对立，将会有效地巩固自己对于文学发展过程的观点。文学发展过程的基本因素是在某国或在某时代许多国家起作用的、决定这些或那些国际文学联系、以及彼此相似而又互相联系的文

[1] 巴里登斯匹尔瑞：《歌德在法国》，阿塞特出版社，一九二〇年（第二版）；卡莱：《歌德在英国》，阿塞特出版社，一九二〇年。

学现象的存在的具体历史条件。苏联学者有根据地、科学地批评错误的思想体系，也批判把影响看成文学发展的独立意义和第一性的要素的观念、尤其是在今天把世界文学看作一种抹杀各种文学民族特殊性的文学的观念。与此同时，他们还帮助自己外国的同行那些现在已在寻找走出比较主义方法论死胡同的出路、而且为反对以比较主义为帝国主义反动派服务的企图而斗争的学者。

（楚荧节译自《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九五九年，第四期）

革命前俄国学术界与苏联学术界中文学的比较研究

〔苏联〕H. 古德济

文学的比较研究的概念过去通常是与判明文学上的影响和袭用有关的。在俄罗斯语文科学中，一方面，以在西方和我国由邓洛普－里布列赫特、悲浜、边菲、亚历山大·维谢洛夫斯基的著作所代表的袭用论为依据的学派曾经提出和研究过这类问题，另一方面，主要通过各民族的印欧语系的文学作品、用这些民族的发源地的共同性来解释主题、题材和情节的相似的格林神话学派，部分地（在印欧语系范围内）也曾经提出和研究过这类问题。这里需要指出的是：两个学派在自己的观察中都注意到民间诗歌创作或古老的书面文学的名著，而不涉及个人的创作，而这些作者所受到的文学影响问题和他们同其他作家之间的文学联系问题，早在比较法开始应用于文艺学以前，就已有人加以比较了。

无论在对待民间文学作品和古老的无名氏书面文学作品方面，也无论在对待个别作家的创作方面，当涉及文学影响或袭用等情况时运用比较法，恐怕是未必正确的。这里，较正确的提法是判明这些影响和袭用的来源的问题，研究所利用、所袭用的事物在掌握过程中如何起变化的问题。严格地说，在对于文艺学上的比较法的传统理解当中，比较法的运用从来就不可能从袭用论的代表人物那里看到，而只能从神话学派的代表人物那里看到，因为，后者把印欧语系各民族的文学的类似性首先说成是各民族起源的形成过程上的共同性的结果，

只有在个别的情况下，才把它看成是影响或袭用的结果。这里应该记得神话学派的首要人物格林兄弟在他们的《儿童和家庭童话集》的序言中所提出的一项重要的保留声明："有一些情况是如此简单、如此自然，以至于像是独立地产生的思想一样到处都可以遇到；因此，在不同的地方都可以听到完全相同的故事，可以把这些故事同个别的词汇来加以比较，这些词汇来源于模仿自然界的某种声音，甚至来源于模仿语言、但绝非同源语言中的某种声音，在差别不大或者相同的形式中常常可以听到。"❶ 在这一段话里不难发现人类学派基本原理的先声。人类学派提出了相似的主题和形象的"自生"思想，并且不是用起源的共同性、也不是用袭用，而是用社会与文化发展的一定阶段上的人们心理特性的相同性来解释个别民族之间相似的主题和形象的共同性。对这些现象来说，比较研究同样是行之有效的。

我们在以下的叙述中，所谓文艺学本义上的比较法是指的这样的一种研究方法，借助于这种研究方法可以对比同类的或相似的文学事实与现象，而不问其是否同源关系或由于不同民族的文化历史往来而产生的影响、袭用、相互联系和相互影响。作这样对比时，着眼点不仅仅包括被比较的客体的相似之处，而且包括它们的差别。二者都同各民族（他们的文学被我们加以比较的）的历史、社会与文化发展的特点有关，或者当我们是就两个作家的特定的、为他们所固有的艺术特征而比较他们的创作时（例如，列夫·托尔斯泰与司汤达），则也与他们的创作特点有关。这种研究方法，在许多方面是有助于阐明这一或另一民族文学、这一或另一作家的个性特征的。另一方面，这种研究方法还有助于展示文学史发展中某些比较带有共同性的现象和倾向。应该完全同意日尔蒙斯基的说法：文学的比较研究中的主导作用应该属于历史类型学上的比较——不同于比较语言学，在比较语言学中起主导作用的是历史起源的方法。❷

康拉德把各种文学事实的历史类型学的比较摆到了显著地位，同

---

❶ 《格林兄弟童话集》，慕尼黑－莱比锡，盖欧尔格·米勒书店，第一卷，第二一页。

❷ 参见日尔蒙斯基：《斯拉夫民族的史诗作品与史诗的比较研究问题。在第四届国际斯拉夫学者代表会议上的报告》，莫斯科，一九五八年，第六——七页。

时也极为重视研究不同民族文学间各种关系的必要性。[1] 康拉德在他的《中国和日本的封建时期文学》[2] 一文中所作的历史类型学的比较也适用于具体的文学作品，在这篇文章中，把上述时期中国和日本的文学同十二——十七世纪西欧文学作了对比。

二

对于文学作品与民间文学作品的比较研究法，得到俄国文艺科学不同流派的广泛运用。同时，这种研究的任务和比较的科学标准则是由这一或另一流派的基本方法论决定的。

在俄罗斯文艺学中根据民间诗歌创作的资料运用历史类型学的比较法的早期典范之一是吉尔彼奇尼科夫的硕士论文《西方与俄国史诗比较研究的经验。伦巴迪亚组诗》（一八七三年）。吉尔彼奇尼科夫在谈到俄国壮士歌与伦巴迪亚组诗的相似因素时指出："人们在一切史诗中看到了共同的特点，这些东西被当作了教科书与文科中学的共同财产，而且好像是现成的、结实的框子一样，随时准备把它们套向一切新发现的名著上去。无论在历史中，无论在神话中，也无论在文学的袭用中，都找不到对这些方法的说明。人类精神上的一致、生活的一致，这就是研究的出发点"（第一五〇—— 一五一页）。无论民间诗歌的基础是什么——观点也好，事实也好，神话也好，历史也好——这种诗歌总是与"由实际生活"所制定的范围和题材有关的，"在某种程度内，实际生活的条件在世界各地都是一样的"，而且是按照各民族相似的某些公式发展着的，"这不仅仅是因为生活近似，而且因为人的心灵永远是一样的，同时，关于崇高与卑下、富于诗意与没有诗意的事物的概念，大体上也是一致的"（序文第七——八页）。早些时候，吉尔彼奇尼科夫在一篇评论亚历山大·维谢洛夫斯基的《东西方文学交流史论文集。斯拉夫民族关于索罗门和吉托弗

---

[1] 见康拉德：《现代比较文艺学问题》，《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九五九年，第一八卷，第四期（编者按：该文已收入本辑）。

[2] 参见《东方。中国文学与日本文学》第一辑的引论，学院出版社，一九三五年。又见聂乌波科耶娃：《文学的联系与相互影响问题》一文（《文学问题》，一九五九年，第九期，第一一九—— 一二一页）。

拉斯的传说与西方关于摩罗力弗和梅林的神话》的文章中，在指出神话论以及袭用论的不可靠性的同时，问道："两种理论不应该把自己的一部分资料转让给全人类的幻想和民族心理的规律吗？"[1] 正像我们所看到的那样，吉尔彼奇尼科夫根据类型学的原则对他所比较的文学事实的相似，没有、也不可能作出历史唯物主义的合理解释。在论述伦巴迪亚组诗的书中，以及在随后出版的另一部书《库德龙》中，他都只限于简单地论述了既无同源关系、又无影响或袭用关系的不同民族文学名著的相似。

早在六十年代末，维谢洛夫斯基就产生了一个想法：必须限制文学袭用论的应用——"解释生活现象首先要从它所发生的时间出发，而且要从它所由以产生的环境本身出发，也只有当最直接的条件不能给予研究者以满意的回答时，才能扩大比较的范围。"[2] 三十年后，他在《历史诗学三章》中广泛地运用了类似的文学现象的类型学的对比法，就起源关系上说，这些文学现象是在彼此毫不相关的各个民族那里观察到的，而且年代有时极不一致。他说这些现象的类似的原因是它们同社会发展的相同阶段的联系。可是维谢洛夫斯基对历史发展诸阶段的理解，同对"环境"的理解一样，受到了实证主义关于社会历史过程的概念的局限。

在苏联民俗学里，可以拿奥尔洛夫的《哈萨克英雄史诗》（一九四五年）一书作为使用比较类型学方法的一个实例。当转述哈萨克壮士歌时，奥尔洛夫在脚注里援引了大量类似的俄国壮士歌。他声明道："不能把这种类似看作两种史诗的相互影响，它们无疑地是各自独立的。"奥尔洛夫断定世界史诗中存在着"国际样式"，他最后说："假如不考虑个别作品的情况，哈萨克史诗所具有的这种国际样式无论在哪里都不是通过这一民族文学袭用另一民族文学的道路形成的。甚至那些把不同民族的个别部分联合起来的这一样式所流行的各种变体，也不能单拿袭用来解释，而该样式的根据及其各种变体，是由于各民族文化发展的一般水平、同一种社会情况而取得了它们的特征的

[1] 《俄罗斯通报》，一八七二年，第八期，第九一〇页。

[2] 《维谢洛夫斯基全集》，莫斯科－列宁格勒，第一六卷，一九三八年，第一六页。

共同性、类似和吻合。”（第一二五页）我们在日尔蒙斯基与扎里福夫的材料丰富的论著《乌兹别克民间英雄史诗》中看到了比较类型学对比的广泛使用。

日尔蒙斯基在上面提到的报告中为民俗学上的比较类型学观点提出了颇有分量的论据。他说：“制约着文学这一意识形态上层建筑的发展的人类社会历史发展过程的一致性和规律性，是文学或民间文学现象的历史类型学比较的主要前提。正如为生产力和生产关系的类似情况所决定的封建主义时期的社会政治关系，虽有显著的地域差别，却表现出欧洲极西部与中亚细亚的类型学上的相似特点一样……，在意识形态领域里，艺术，特别是作为现实的形象认识的文学，除了一切差别外，在同样的社会发展阶段有显著的相似。”[1]

柏加狄列夫在第四届国际斯拉夫学者代表会议上的报告《斯拉夫民族史诗比较研究的某些问题》（一九五八年）也是以历史类型学的比较为基础。克拉夫左夫的《斯拉夫民族史诗的历史比较研究》[2]一文论证历史类型学的比较法在斯拉夫史诗上的运用。作者把史诗的历史比较研究理解为“各民族口头诗歌创作对比的全部方法，这种对比目的在于确定其历史发展道路，阐明其中的共同性与特殊性”（俄文版，第二二九页）。正如克拉夫左夫所强调指出的，苏联民俗学与神话学派和袭用论不同，神话学派与袭用论依靠民间创作的比较研究来判明主题和形象的类似，而苏联的民俗学则“不但关心各个民族史诗的类似之处，而且也关心它们的差别，即它们的各自独特性，力求了解民族传统与民族风格、艺术手段丰富多采性的形成过程”（第三〇四页）。论文集《苏联各民族史诗研究问题》（一九五八年）中许多文章也使用了历史类型学的比较法。

三

对比的研究方法也被运用去研究古代俄罗斯文学名著。例如，早

---

[1] 日尔蒙斯基：《斯拉夫民族的史诗作品与史诗的比较研究问题。在第四届国际斯拉夫学者代表会议上的报告》，第一五页。

[2] 参看《东斯拉夫民族史诗的基本问题》（论文集），莫斯科，一九五八年。乌克兰文本于一九五八年在基辅出版。

在一七九七年卡拉姆津在一篇发表于《北方观众》杂志上的关于《伊戈尔远征记》的发现的短评中就认为，《远征记》“可以同优秀的奥西安叙事诗[1]并列”。继卡拉姆津之后，《远征记》的最早出版者（一八〇〇年）也认为，从其中可以看出“奥西安精神”。后来，人们把《远征记》同古斯堪的那维亚的史诗，同德国和捷克的史诗对比（П. 波列沃依），同南部斯拉夫人的古代歌曲对比（苏姆曹夫），同十二世纪法国浪漫曲和十三世纪意大利“怨歌”对比（Н. 达什凯维奇）。有人还把《远征记》同《尼伯龙根之歌》，同德国叙事诗《瓦尔特利乌斯》[2]，同卢斯达维里的《虎皮骑士》作了比较。所有这类比较和对比，绝大多数都是肤浅的，而且是极其一般化的。在卡拉施的《对于〈伊戈尔远征记〉的若干猜想和意见》一文中，《伊戈尔远征记》和《罗兰之歌》之间的类似特点被表现得比较详尽和明显。

作者在详细比较这两部名著时，指出了它们在思想和艺术手法上的某种共同性。他说：“这两部彼此非常相近的名著是在民间诗歌的基础上有机地成长起来的，民间诗歌到处而且永远具有许多相似的手法、情节和色彩；两部名著都经历了独特的社会环境——侍从社会环境和骑士社会环境，就其基本因素来说，这种社会环境并不很复杂，但却相当具有代表性，在类似的条件下，却创造了彼此非常近似的后果；两者是在还没有丧失民间基础、然而却深受书面诗歌的感染、容许个人创作（个性的一定程度发展的标志）的环境里产生的，不同之处在于远大的思想见解。”（第三二四页）卡拉施的主要论点在邓尼克的《〈伊戈尔远征记〉与〈罗兰之歌〉》[3]一文中获得进一步的发展。邓尼克得出结论说：“不从个别成分而从思想和艺术的完整性来分析《远征记》，就会使人想到，在我们所知道的西欧英雄诗作品

[1] 奥西安：克勒特民间叙事史诗中的主人公，传说的弹唱家，大约生存于公元三世纪。——译者注。

[2] 圣·卡伦修道院的僧侣艾克哈尔特在他青年时期用拉丁文写作的一首叙事诗，内容是关于民族大迁徙时期流传下来的英雄传记。——译者注。

[3] 参看论文集《古俄罗斯故事》，莫斯科－列宁格勒，一九四一年，第四八——六四页。

中，最接近《远征记》的不是斯堪的那维亚史诗，而是《罗兰之歌》”（第五三页）。然而，邓尼克所提出的《罗兰之歌》可能在十二世纪为罗斯人所熟悉并且影响《伊戈尔远征记》的说法，却是毫无根据的。

大家知道，无论哪一种中世纪文学都没有一部堪与古俄罗斯编年史媲美的作品。早在十九世纪初年，精通俄罗斯编年史的德国人史雷采尔就认为《往年故事》高于其他中世纪编年史家一切作品。但这并不是说，我国古代编年史在内容和文学手法上与葛利高里·屠尔斯基（五世纪）、兰伯特·赫尔斯维德斯基（十一世纪）、柯兹姆·普拉日斯基（十二世纪）、马丁·加尔（十二世纪）等人用拉丁文写的中世纪西欧编年史毫无共同之处。苏霍姆林诺夫在《作为文学名著的俄国古代编年史》（一八五六年）一书中，伊康尼科夫在《俄国历史编纂经验》（一九〇八年，第二卷，第一册）一书中，都详细谈到了这一问题。这里，首先出现的类似是，俄国编年史与西方编年史通常都遵守按年代叙述的原则。我国编年史家每逢行文中夹叙过一个妨害年代连贯性的事件，重新回到中断叙述的地方时，预先以“可是让我们再回到原来的地方”，“暂且不谈”、“却说”之类的常套作为说明，这相当于西欧编年史家的陈套“ sed ad coeptum，unde degressi sumus redeamus”（还是让我们回到离开的正题上去吧），“ad coeptum potius revertamur”（我们最好是言归正传）。无论在俄国编年史家或者西欧编年史家的作品中，编年史的素材都是由一部分的简短札记，一部分的详尽故事组成的。二者所叙述的，大体上是外敌的入侵、内讧、国王纳后生子、大象之类。正如俄国编年史家一样，他的西欧同行多半写外在事件，写历史事实，不写内心生活，同时也讲述教会与教堂的故事。和《往年故事》一样，所写的事件一部分根据传说，一部分依靠书面材料与目睹者的记载。西欧编年史中对历史人物的精神特点和生理特点的描写，与我们在《往年故事》里所熟悉的描写，同样是简单和公式化的，并且大多数是很刻板的。正如俄国编年史家一样，中世纪西欧编年史家往往同样地轻信各种异想天开的传闻和故事。俄国与西方编年史家都认为“天象”预示一切灾难和不幸。他们都把神的意旨当作各种善的由来；神由于人们犯罪而给予惩罚；魔

鬼的奸计是仇恨、背叛以及一切恶行的渊源。他们都为那些造成祖国灾难的渎神行为表示悲痛。当权者追求私人利益，损害公共福利、国家利益而有利于敌人的行为，是俄国编年史家和西欧编年史家通常一致谴责的对象。

无论是苏霍姆林诺夫，还是伊康尼科夫，都没有对上述的种种吻合作任何评论；不过十分明显的是，这些吻合并不是因为俄国与西欧编年记载的相互联系与相互影响，而是因为俄国与西欧的中世纪所特有的社会、历史、文化状况的类似；特别是俄国编年史在上述特点方面，不但接近西欧编年史，而且接近拜占庭编年史，主要是接近具有西方编年记载所同样具有的中世纪文化特点的《乔治·阿玛托尔年代记》。

至于古俄罗斯翻译故事的命运，无论悲浜[1]或亚历山大·维谢洛夫斯基[2]都在拿它和西方翻译故事作对比时指出二者由于罗斯和西欧文化历史基础不同而引起的差别。别屠霍夫的《俄国十三世纪传教士谢拉彼昂·弗拉基米尔斯基》（一八八八年）一书论述了俄国与中世纪西欧讲道录的不同。我们在达什凯维奇的《罗斯生活与诗歌中的骑士精神》[3]一文中看到对古俄罗斯文学与西欧中世纪文学所固有的一些成分的对比。

苏联的古俄罗斯文学研究者为了更充分地阐明各国当时文学过程的历史特点而采用比较研究法。奥尔洛夫在《俄罗斯中世纪文学研究》[4]一文中认为“归根到底，对于包括俄罗斯文学在内的中世纪斯拉夫文学，应该和罗马、日耳曼文学一起同时进行研究”，他认为，“只有在这种研究条件下，才能有把握地分辨中世纪的俄罗斯语文特点”（第一八九页）。关于基辅罗斯的古俄罗斯文学的艺术和思想的

[1] 参看他的《俄国古代故事与童话文学简史》，一八五七年；《俄国文学史》，圣彼得堡，一八九八年，第一版，第一、二卷。

[2] 参看他的《叙事文学名著》，见加拉霍夫的《俄国古代与近代文学史》，第二版，第一卷，一八八〇年；《斯拉夫罗马故事》，见《小说史论文集》，圣彼得堡，第二册，一八八八年。

[3] 参看《编年史家聂斯托尔历史协会讲座》，第一五、一六辑，一九〇一、一九〇二年。

[4] 参看《萨库林纪念文集》，莫斯科，一九三一年，第一八六——一九四页。

特殊性及其同其他斯拉夫文学对比下的高度发展水平，关于决定被比较的文学的特点以及这些文学间的联系和相互影响的历史条件，本文作者曾经在第四届国际斯拉夫学者代表会议上宣读的报告《基辅罗斯文学和远古时代的非斯拉夫文学》中试行阐述。❶ *

（王珏节译自《苏联科学院通报。文学与语言部分》，一九六〇年，第二期）

❶ 这里引用一下日内瓦大学教授索洛维约夫对古代罗斯杰作《俄罗斯国土沦亡记》的见解是颇为有趣的。他在推荐《沦亡记》的法译本时指出，这部“优秀的残篇”就它鲜明地流露的爱国感情来说是很出色的。大家以为只有法国大革命时期才开始出现的这种情感，实际上早已在中世纪就出现了，虽则当时带有宗教气氛，为少数学者所特有，同时其中还流露“地方色彩”。作者认为，应该追溯到彼特拉克（弗朗西斯科·彼特拉克〔一三〇四——一三七四〕，杰出的意大利爱国诗人。——译者）的作品去探索西欧文学中歌颂理想祖国的颂歌，这些颂歌在表现力上堪与俄罗斯名著相媲美。然而当他拿《沦亡记》和彼特拉克的两首爱国诗作对比时，认为前者更为优秀（参阅A·索洛维约夫：《俄罗斯的传说》，载《拜占庭》，第十二期〔一九五二年〕，布鲁塞尔，一九五三年，第一〇五——一二八页）。

* 本文以下各节，论述历史类型比较方法在俄国以及苏联学术界广泛使用的情况，由于其中涉及的作品和理论著作，对我国读者非常陌生，因此我们这里从略。——译者注。

文学的相互联系

（高尔基世界文学研究所召开的一次讨论会的报导）

苏联《文学问题》杂志

本年[1]初，高尔基世界文学研究所举行了一次有关各民族文学的相互联系与相互影响的讨论。我国所有文学和学术中心都派代表参加了这次会议。九十一个发言人在会上展开了辩论。

在全体会议上讨论了九个报告：聂乌波科耶娃的《有关研究各民族文学相互联系与相互影响的一些问题》、日尔蒙斯基的《文学的比较历史研究问题》、古德济的《革命前俄国学术界与苏联学术界中文学的比较研究》、萨马林的《外国比较文艺学现状》、阿列克谢耶夫的《俄罗斯文学在世界文学过程中的意义》、费奇索夫的《苏联文学的多民族性》、罗米则的《苏联各民族文学的创作相互影响问题》、康拉德的《现代比较文艺学问题》、别列茨基的《俄罗斯文学与古希腊罗马文化》。

在全体会议以外，举行了分组会议。在两个分组会议——“现代文学的相互联系与相互影响问题”与“各民族文学的相互联系与相互影响的历史”——上还宣读并且讨论了八个报告。

高尔基世界文学研究所所长阿尼西莫夫在开幕词中说，我国文学的发展要求认真研究文学的相互联系。苏联文艺学在现阶段已经不能

[1] 指一九六〇年。——译者注。

满足于那些把某一种苏联文学看成是脱离苏联文学的整个多民族巨流的著作。我们已经接近于这种界限，即在一整套个别的文学史之后编写统一的苏联文学史，其中将要总结苏联文学的全部创作经验。

我们以相当大的努力研究了外国文学的古典遗产，然而，我们研究得还不够广泛。特别是东方、东方古典作品的无穷财富和欧洲文学的相互关系以及俄罗斯文学的世界意义问题，我们仍旧研究得很少。为了广泛而深入地探讨这些问题，必须从理论上来认识各民族文学的相互联系与相互影响的问题。

这种研究目前对我们来说是特别重要的。现在我们认为有可能给自己提出编写世界文学史的任务。这种文学史不仅应该说明人类的全部伟大创作经验，而且应该表明世界文学发展的规律性。

我们正在并且将要依据马克思列宁主义的学说，依据历史唯物主义来解决这些任务，我们将要像共产主义的积极建设者一样，像真正的国际主义者一样来解决它们。我们十分坚定地声明，我们是拒不接受所谓比较语文学的。

阿尼西莫夫对美国比较语文学家近来的出版物进行了批判，指出某些书刊带有反动的政治色彩。

方法论的问题

这次讨论的基本问题是在聂乌波科耶娃和日尔蒙斯基的两个理论性的报告[1]中展开的。

讨论的参加者同意日尔蒙斯基和聂乌波科耶娃所提出的主要的原则性论点。然而，两位报告人的某些见解，特别是聂乌波科耶娃的某些见解却引起了批评。

例如，对于她的论断，说研究文学联系和相互影响是具有自己的“对象”的特殊学术“领域”，就曾经有过争论。正如艾里斯别格所指出的那样，把文学联系加以这样的划分是不自然的，而且可能是弊多利少的。他说，这不就形成两个文学车间的局面了吗？第一个车间从事民族文学的研究，其中有只懂得一种语言的一批人。第二个车间

[1] 全文分别见本辑第七八三——八〇〇页与第八〇一——八一四页。——编者注。

是这样的车间，这里把联系固定在民族文学史方面，人们在探索相互影响。这里有通晓多种语言的全体工作人员。

艾里斯别格说，我认为，研究文学的联系与相互影响是马克思列宁主义方法在文艺科学领域中的一个有机方面，是这种方法的一个十分必要的方面。因此，不应该说什么特殊的领域。

其他一些发言人也表示了类似的意见。阿布拉莫维奇强调说，文学的比较研究，决不是文艺学的一个独立领域。这是在统一与多样化当中研究文学过程的一个方面。

许多发言人对聂乌波科耶娃的报告（它第一次那样详尽地阐述了研究文学的相互联系的方法论原则）给以应有的评价，同时也批评了报告具有显著的抽象性，认为报告脱离了文艺学的实际。兹雷德涅夫指出，报告显然缺乏讨论的尖锐性，对我国文学史研究的成就和缺点缺少具体分析。它没有把我国近来出现的那些著作分析清楚。沙都里和基什金也发表了类似的见解。

和聂乌波科耶娃争论、特别是就相互联系的两种类型展开争论的大多数参加者，都给这个问题提出了自己的解答。按照兹雷德涅夫的意见，联系不应该分为接触的和非接触的（因为后者，严格地说，不能认为是联系），而应该分为稳定的和不稳定的——暂时的、偶然的。如果谈到十九世纪后三十年的保加利亚，那么保加利亚作家和西班牙或美国的文学的联系就是不稳定联系的例子。他们同俄罗斯文学的联系却具有稳定性。

屠拉耶夫也不满意聂乌波科耶娃所建议的联系的分类。按照他的意见，这是形式上的区分而不是实质上的区分；一个作家如何影响另一些作家，仍旧没有明确。屠拉耶夫建议把文学联系分为三种类型：作家创作中的社会思想的影响，美学思想的影响，艺术实践的影响。伏尔泰（他在十九世纪被认为是反对暴政和教会的战士而并非古典主义的拥护者、《查伊尔》的作者）代表第一类影响。布瓦洛与奥古斯特·史雷格尔代表第二类影响。在谈到艺术实践的影响的时候，不应该忘记，单凭创作上的点点接近就可以把一个作家和另一些作家联系起来，因此，百科全书派的无畏领袖狄德罗才能够喜爱《帕美拉》的作者、最温和而又慎重的理查逊。

影响的理论问题是郭列尼谢夫－库图佐夫在历史分组会议上所宣读的报告《文艺复兴时代斯拉夫文学的影响和民族特殊性问题》的中心。

布尔索夫指出，文学分析的方法问题已经在日尔蒙斯基的报告中完全获得正确的解决，但是，这种方法的一个重要方面仍旧是不明确的。自然，应该判明各民族文学的类似和差别。可是，同时不应该忘记，每一种民族文学也表达全人类的理想，提出全人类的问题。

布尔索夫谈到伊瓦宪科与列伊佐夫论述福楼拜的两本书。他说，从我的观点看来，这是两部很好的著作。然而，它们却把福楼拜说成是一个只反映法国社会与文化生活发展中的某些因素的作家。问题的另一方面仍旧是不明确的，即没有揭示福楼拜对全人类艺术发展作出的贡献。

现代比较主义

讨论会上有许多报告和发言对比较主义及其方法论原理提出了严厉的批评。阿尼西莫夫在开幕词里已经简略地说明了西方比较语文学的现状。

自然，在现代比较主义者所积累的极为大量的事实当中存在着应该予以利用的珍贵而重要的发现。然而，比较主义的方法论，对于我们来说，却是格格不入的，我们清楚地看到它是毫无根据的。因为比较主义者把文学与社会斗争分开，否认它在社会发展中的作用，因而不能作出科学的概括，把自己的任务局限于纯经验主义的范围之内。最严肃的比较主义者承认，他们的运动正在经历着危机。林奈·维列克在他的《比较文艺学的危机》里公开谈到了这一点。维列克不仅把盲目的经验主义认为是危机的原因，而且把缺乏共同思想认为是危机的原因。

阿尼西莫夫指出，维列克对于我国的攻击只能说是恼火。维列克说，苏联似乎是“忌讳”比较语文学的。假如他自己认为比较语文学很有前途，那就让他从自己的观点去作这样的理解好了，又何必责备我们“忌讳”他本人认为是没有前途的东西呢？我们就是为了这个缘故才不要比较语文学的。

萨马林在《外国比较文艺学现状》[1] 的报告中论述了比较语文学者阵营内部的矛盾。

优良传统

苏联文艺学家并不是在一片空白的地方开始研究各民族文学的相互联系的。他们继承了马克思主义文学批评与先进的俄罗斯学术界的丰富的传统。

在许多报告和发言中谈到了文学的比较研究的马克思主义传统。

弗兰茨·梅林对于莱辛、普列汉诺夫对于十八世纪法国戏剧文学与绘画的探讨、罗莎·卢森堡与卢那察尔斯基的论文始终是在世界艺术发展的背景上研究民族文化的光辉范例。讨论的参加者不止一次地引用普列汉诺夫的著名公式："一国文学对另一国文学的影响与两国社会关系的类似成正比例。"

古德济的报告《革命前俄国学术界与苏联学术界中文学的比较研究》[2] 论述了俄国文艺学的朝气蓬勃的传统。

东方文学与西方文学的联系

"欧洲中心主义"是比较主义的根本缺点之一。所谓世界文学主要是英语、德语和法语的文学这种概念，迄今在外国文艺学中还没有得到克服。这就使资产阶级学者显然低估了拉丁美洲国家与非洲大陆的文学。这就使他们轻视欧洲的斯拉夫文学。

比较主义者在研究东方的时候，并不认为东方对世界文学的发展起任何重大作用。普通文艺学的问题主要是依据西方文学的材料来进行研究的；资产阶级学者以为这样做是合乎常规的。康拉德在自己的报告《现代比较文艺学问题》中对这种"传统"提出了强烈的反对意见。

报告人断言，东方各民族文学的历史提供了大规模的材料，有助于详细拟定普通文艺学的许多章节。

---

[1] 见本辑第八一五——八三三页。——编者注。

[2] 摘要见本辑第八五六——八五七页。——编者注。

康拉德在报告中表示出这种想法，即东方各民族文学的历史是和世界文学的发展最紧密地联系在一起的。报告人以现代日本文学为例说明了这种想法。

战后日本文学的主要倾向不仅对于日本一个国家是有代表性的（现代派与古典传统的保卫者的斗争；民主主义作家写作接近人民和为人民所了解的文学的企图等）。现代日本文学的情况不过是所有资本主义国家的文学所呈现的景象的日本式的演变而已。这首先可以由社会和历史过程的各种共同倾向来予以解释。同时应该估计到，现代的世界文学是紧密地互相联系在一起的。因此，只能从世界文学的角度来理解日本文学的现状和发展道路。

参加争论的人都热烈支持问题的这种提法。例如，奥斯曼诺娃表明，俄罗斯文学在伊朗是怎样被接受的，高尔基的《海燕之歌》在伊朗诗歌方面获得了怎样的反应。库杰伊希科娃分析了托尔斯泰对拉丁美洲作家的巨大影响。

切雷朔夫在现代分组会议上宣读了题为《文学联系对于印度各民族文学中的进步倾向发展的作用和意义》的报告。报告人指出，印度进步作家与欧洲人道主义文化的联系非常密切。荷马、但丁、莎士比亚、弥尔顿、拜伦、雪莱给印度作家揭示了文学创作的宽广的新天地。印度作家熟习欧洲文学有助于他们以锐利的批判眼光去对待周围的现实。

历史分组会议听取了谢曼诺夫的报告《文学联系在十九——二十世纪之间中国散文发展上的作用》。报告人说，在一九一一年资产阶级革命的前夕，揭露性的文学在中国获得了大规模发展。外国书籍当中最接近于这种文学的要求的有《汤姆叔叔的小屋》或《悲惨世界》一类的作品。左拉在中国首先被认为是揭露者。在两个世纪之间，《奥列佛·退斯特》与《尼古拉·尼克尔贝》的作者狄更斯是很受欢迎的。

门德尔松的发言论述了俄国文学与美国文学之间的相互联系。本世纪的美国主要作家都赞许屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫。俄国文化活动家一向对美国的优秀作家感到兴趣。我国学术界仍旧面临着像《惠特曼与马雅可夫斯基》一类的研究题目。

俄罗斯古典作品与世界文学

革命前学术界以及苏联学术界都有不少著作认为俄罗斯文学的发展是和世界文学过程相适应的。这个问题自然也成了参加讨论的人的注意的中心。

别列茨基的报告的题目是《俄罗斯文学与古希腊罗马文化》。报告的目的是判明古希腊罗马文学曾经在何等程度上帮助俄罗斯文学力求扩大对于人及其周围世界的艺术认识，加深对于现实的美学和哲学的理解，参与人民为争取政治和社会解放而进行的斗争。

报告人反对资产阶级学者的论断，因为后者认为俄罗斯文化是在古希腊罗马文化的影响以外取得发展的，本身是没有文艺复兴时期的。事实上，我国的中世纪并未脱离古希腊罗马文化，俄罗斯的文艺复兴是在十八世纪开始的。

古希腊罗马文化在十八世纪末期对俄罗斯文学的影响的规模日益扩大。假如这种影响最初主要表现在“理智”方面，那么它也逐渐侵入“心灵”的领域；假如它首先给作家讲授了“高尚”文风的一课，那么它随后又帮助他们去锤炼“轻松”的爱情诗；假如罗马的讽刺文学最初有助于“移风易俗”，那么它后来又培养和加强了反对专制主义、反对农奴制度的社会抗议精神（拉季谢夫、十二月党人、普希金所具有的精神）。

俄国作家的重要性，按照报告人的意见，又特别表现为他们当中很少有人受到古代世界任何一种观念的约束：醉心于“轻松的诗”并不排斥对于公民热情的向往，快乐主义并不排斥忿怒的爆发，而后者虽则经过政治斗争中的挫折与失败，并不排斥共同的乐观主义世界观。

这里产生了一个问题：多方面接受古希腊罗马文化是否恰好是俄罗斯文学的特点呢?

别列茨基谈到这样一点，即古希腊罗马文化的遗产对俄国革命民主主义的思想家具有极其重大的意义。他引证了别林斯基的一句名言：“现代人类是在希腊与罗马的土地上成长起来的。”

拉特齐格在给别列茨基的报告以高度评价之后，对其中的某种论

断进行争辩。他说，俄国文化的文艺复兴时代应该是更早的事情，是十六世纪的事情。

阿列克谢耶夫的报告论述了俄罗斯文学在世界文学过程中的意义。

报告谈到俄国小说在西方很受欢迎的情况。可以大胆断言，外国作家在十九世纪末到二十世纪初是通过俄罗斯小说家的作品来认识俄国的。都德、左拉、哈代、威尔斯和其他许多人都曾经这样来熟悉俄国。屠格涅夫、托尔斯泰、契诃夫、果戈理首先让许多欧洲读者看到俄罗斯。

但是，研究俄罗斯文学的世界意义的人仍旧面临着不少没有解决的问题。他们面临着就具体的历史复杂性来说明俄罗期与西方文学的相互关系的情况。不应该人为地简化与消除这一复杂性。

我们还没有一部著作来揭示这一事实的规律性，即普希金的散文和部分戏剧作品在国外直到现在要比他的抒情诗更为有名。为什么俄国壮士歌尽管有出色的优点，现在却仍旧没有被许多欧洲国家的文学所涉猎，也没有得到解释。

《普希金与世界文学的发展》是艾里斯别格在历史分组会议上所作的报告的题目。

艾里斯别格在回答阿列克谢耶夫所提出的问题时企图说明，为什么西方长期不能接受普希金及其全部创作的财富。伟大的诗人曾经被认为是脱离俄国生活的，被认为是发生在贫瘠土地上的一个惊人的、然而是唯一的现象。作为国际宪兵的沙皇制度、尼古拉一世及其政体本身把革命的俄罗斯，把未来的俄罗斯同进步的外国舆论界隔断了。

报告引起了热烈的争论。奥克斯曼与布尔索夫把报告评价为革新的著作。布尔索夫特别指出报告人的这种想法——在当时所有一切天才艺术家中间，普希金在最大的程度上保持着世界文化发展已往时代的最高成就。

奥克斯曼指出，报告没有提出普希金的古典主义的问题。这不仅是该报告的缺点，而且是另外许多学术著作的缺点。俄国古典主义和普希金是有密切关系的，也是和普希金的两位最大的导师克雷洛夫与格利鲍耶陀夫有关的，这几乎没有引起各个研究者的注意。

弗赫特指责报告人低估了浪漫主义对普希金的创作方法的形成所起的作用。他说，浪漫主义的影响比启蒙时代现实主义的影响对普希金更为重要。

苏联文学的多民族性

各民族文学的相互联系问题和苏联文学的世界意义问题在讨论会上得到了详细的阐述。有许多报告论述了这些问题。

费奇索夫在《苏联文学的多民族性》的报告中谈到各民族文学在苏维埃时代形成的新关系的历史前提。许多文学的代表人创造性地向俄罗斯古典作家学习；进步作家用俄文、乌克兰文、格鲁吉亚文、亚美尼亚文、卡扎赫文、拉脱维亚文等宣传多民族友好团结的思想，反对大国沙文主义和地方民族主义。费奇索夫还指出在革命前的年代里形成的这种文学友谊的另一些特点：互相描写各民族的人物；互相翻译艺术作品；作家之间的个人友好接触。

罗米则在《苏联各民族文学的创作相互影响问题》的报告中提出了研究文学相互影响的方法问题。他说，有关相互联系的那种原始的、不合科学的概念一直到现在还没有根绝；某些研究者正在寻找主题、情节、人物与生动的联想等简单的符合，认为这就是相互影响的真正范例。

报告对民族传统问题给予很大的注意。罗米则说，迷信旧传统和民族虚无主义只能为各民族友谊的加强和苏联文学的发展带来损害。不应该忘记，我们都亲眼看到在各个社会主义民族的生活中形成新的、极为丰富的民族传统。

费奇索夫与罗米则提出的论点在论述各民族文学的大量发言中获得了开展。例如，阿尔祖曼尼扬谈到了俄罗斯与亚美尼亚文学的联系，盖努林谈到了俄罗斯与鞑靼文学的联系，巴巴耶夫谈到了俄罗斯与阿塞拜疆文学的联系。许多发言人指出苏联文学研究方面的弱点，这就是没有认真研究各兄弟文学对俄罗斯文学的影响；很少揭示作家的民族特殊性；甚至属于同一语系（如鞑靼和阿塞拜疆语系）的民族文学也被孤立起来研究。

在现代分组会议上还宣读了某些论述民族文学及其相互影响的报

告。布拉根斯基的报告《中央亚细亚各民族苏维埃文学发展中的相互影响过程》考察了乌兹别克与塔吉克文学的建立及其在历史发展过程中的互相丰富。索科尔的报告《拉脱维亚文学的传统与革新》论述了浪漫精神和最能代表拉脱维亚艺术特点的革命象征色彩。

切拉普金在他的报告《文学联系在苏联新创设文字各民族文学形成中的作用》里表明，接受俄罗斯古典作家的传统，随着该民族文学的成长而日益成熟；模仿高尔基与马雅可夫斯基变为创造性地掌握他们的经验。

讨论会是我国学术生活上的重大事件。会议对文学的相互联系与相互影响作了马克思列宁主义的阐述，总结了成就，指出了尚未解决的任务。讨论会无疑地已经把我国文艺学推向编写世界文学史这一宏伟的任务的实现。

这并不是说，报告和发言中所提出的问题已经得到最后的解答。某些问题仅仅被提出，仍旧要求解决。某些方法论的问题——文学的比较研究的道路和原则问题——也没有获得彻底解决。它们大概将要在今后的研究工作过程中明确起来。

讨论会的参加者也指出了会议中部分的与共同的缺点。缺乏有关斯拉夫文学之间的相互影响的报告被认为是令人遗憾的空白。叶果洛夫在分组会议上的报告只带有广泛报导的性质，显然不能代替有关苏联文学的世界意义的理论性报告。这个问题在辩论中也很少为人们注意。

许多报告和发言只具有参考性质，没有提出理论问题。这些发言的经验主义显然有碍于严肃认真的学术争论的开展。

在参加讨论的人们的眼光中，文学史比现代文学占了很大的地位。现代文学发展的某些重大问题虽然和讨论的题目有直接关系，却没有在会上提出。这就是社会主义现实主义和现代艺术的其他方法，首先是和批判现实主义的相互影响的问题。还有一个非常尖锐的问题，这就是亚洲、非洲和拉丁美洲文学传统同欧洲影响和北美洲影响（现实主义和颓废主义的）的结合问题。无疑地，对这些问题进行具体研究将会促使我们的理论向前发展。

会上很少谈到这一点，即应该把文学联系问题和社会影响特别是其他艺术方面的影响密切结合起来研究。这就要求文学史家注意建筑、音乐、绘画的历史。

这次的学术会议无疑地是有价值的。它引起学术界人士注意相互影响的问题，而且无疑地将要促进这些问题的进一步研究。

现在，大家都很明白，不能和世界文学发展孤立起来去研究任何一种民族文学。在我们的时代里，研究文学的相互联系日益具有科学的和政治的重大意义，它将有助于文学友谊的进一步发展，并且从而有助于各民族友好的进一步发展。

（王云和节译自苏联《文学问题》杂志，一九六〇年，第六期）

表现主义和现实主义

〔苏联〕H. 巴甫洛娃

现代的民主德国给了世界许多鲜明的作家的名字。他们当中有布莱希特和贝希尔，西格斯和沃尔夫，茨威格和魏纳特。

所有这些都是规模不同而又各具创作特色的艺术家。但是，如果要讲达到技巧上成熟的道路，就不能不发现这些作家当中的很多人有着一些尽管是最一般的共同特点。这个共同点首先是：贝希尔和沃尔夫，西格斯和列昂加尔德，弗朗克和魏斯科普夫等人开始创作的时候都醉心于表现主义。

我们这个世纪的十——二十年代初是德国艺术中的“表现主义的十年”。二十——三十年代的无产阶级文学在社会主义现实主义的道路上发展过程中所接受或者是所否定的一切，在某种程度上，都是和表现主义艺术的尝试、要求和探索相联系的。

表现主义是什么呢？是不是它整个儿都是歪曲现实的、绝对违反现实主义的颓废主义流派呢？能不能说，在贝希尔和弗朗克的作品里对于当时的希望、惶惑和激动的少有的强有力的表现，只是这些作家越出表现主义方法的范围之外的个人功绩呢？最后，表现主义有没有给二十世纪德国的民主主义文学带来了什么，或者——从思想上和美学上讲——它只不过是以后这些作家在摆脱表现主义方法的时候的障碍呢？

一

表现主义者的作品使人惊讶的，是歪曲比例、强烈的色彩和心慌

意乱的人物。在诗歌、散文和戏剧里，在表现主义的雕塑和绘画中都一样，没有任何东西是轻声地表达出来的。表现主义者把自己的剧本称作——“叫喊的戏”。“在神魂颠倒中紧张地张大嘴巴”（贝希尔）——这就是表现主义的有代表性的形象。在这种艺术里，一切都是“过分的”：过分强烈的、排斥一切中和性的黑白色调的冲突；故意做作的不规则的韵律；不正确的语言。形象都因为过度的内心紧张而变了形。在巨大的——宇宙规模的——图画中，感觉不到因果的联系。世界——混乱的和可怕的——被描绘成由于受了震惊而不能冷静地进行观察和分析的艺术家所看到的那种样子。

表现主义是在时代的骤变中发展起来的艺术：世界大战，其后是在俄国取得胜利的社会主义革命，匈牙利和德国本身的革命——这就是这个流派繁荣的时代（一九一四——一九二三）。它的创始者们都属于左翼资产阶级知识分子，甚至于它的曾经激烈指责过战争并欢呼过革命的优秀代表，也常常未能摆脱对于他们眼前所发生的事件的抽象的、模糊不清的概念。表现主义者的作品缺乏具体性不是偶然的：一切实实在在的、有特性的、能够确切捉摸得到的，都好像是不稳固的、暂时的，在当时可怕的震荡中，好像一切都是摇摆不定的。作者首先想把全部的感情和思想传达给读者，这就产生了抽象的人物，程式化的表现主义场面。艺术家和作品，作者和形象都具有同样的神魂颠倒的激情，生活在同一个成了急剧的灾祸、难以解释的不和谐和悲剧性冲突的世界里。

忽视具体性，不自然的形式，极端的主观性——正是这些特点决定着这个流派的面貌。同时，在表现主义中，一切没有被遗忘的、它的重大的和有意义的东西，都具有非常的社会感染力。但是，它的社会热情并不是整个流派的特点。

如果说表现主义本身是时代的特有产物，那么远非所有的表现主义者都想表现这个时代的明显对立、它的衰败和兴盛、它的没有解决了的问题。和右翼表现主义的杂志《突击》的美学纲领相联系的一整批作家，认为表现主义是室内乐之类的艺术，它只局限于一些并非任何时候都很明确的诗人个人感受的范围。

但是，这个流派的面目毕竟不是由这些来决定的。在葛伊姆和利

海甸什坦，韦尔费列和翁鲁——不同的社会遭遇和写作命运的作家们——的作品里，可以找到对人的深刻同情和对自由的热爱。

在左翼表现主义这一广阔潮流内部，以《行动》杂志为中心——以在战争和革命问题上采取最进步的立场而著名的一批所谓“行动派”的联合（贝希尔、鲁比涅尔、托勒、弗朗克、哈森克莱维尔），占有特殊的位置。表现主义，从政治倾向上讲是当时最激进的一个艺术流派，它以这些作家及许多在精神上和他们相近的其他作家们的创作载入了史册。

世界大战开始后，由于对艺术的目的和任务的不同看法，形成了在很多方面相互对立的两个美学体系，虽然有个别的线索把它们联系起来。如果用对现实事件的漠不关心、狭隘的主观主义和反民主主义来批评《突击》派是公正的话，那么，用同样的指责来对待表现主义的左翼，就是不公正的了。对这种艺术，是不应该用迄今还可以在我们的文艺学中碰到的那种单方面的简单化的指责的。如果只看到它的一系列显而易见的否定特点，那么，甚至在某种程度上想去阐明表现主义对二十——三十年代的德国文学的意义的任何打算，都是不可设想的。❶

一群半腐烂的死人的荒诞离奇的军事演习仪式；好像作为医疗技术的典范展览在军医院里的可怜的人体残骸；在军营篝火的四周凌乱地叫喊的人影，——他们因为憎恐战争、相互怜悯、害怕把他们弄到这种地步的无声力量而叫喊着。“活动派”剧作家恩斯特·托勒在自己的第一个剧本，即在战壕里开始写的《变化》（一九一八—— 一九一九）里，这样描写着战争。这个戏是以革命热情总爆发的场面结束的。年轻的主人翁，面对着围住他的人群，号召每个人想一想：他是人！这个思想竟是如此的震动了和惨无人道及残杀共居着的人们，一分钟以后，托勒的主人翁便看到自己已经在豪壮的游行队伍前

❶ 在倍涅尔的文章《表现主义，一九一〇—— 一九二三年的文学和艺术》中曾经分析过表现主义的历史作用。这篇文章登在：《魏玛评论。德国文学史杂志》，莱比锡，一九六〇年，第四期，第八一三——八二三页。

面——这是觉醒了的人性的游行。“革命！革命！”的呼声响彻着。

其实，甚至对任何一部表现主义的作品也一样，要指责《变化》的歪曲现实、结尾部分的突然醒悟缺乏说服力，是非常容易的。很显然，在这个激烈指控战争的剧本里，不能够把战士每一天的生活中所受到的全部苦难反映出来。剧本也没有写出对许多亲身经历过战线的表现主义作家都很熟悉的事件的真相。但是托勒的作品——这不是现实主义地描写战争，而是对战争的一种非常集中的、几乎是象征性的反映。从作者的意图来讲，这最后的一场未必是想反映逐渐增长的激怒心情。它更多的是要号召人起来反抗；周围的人们为这个被遗忘了的普通真理所惊动后引起的“变化”的突然性本身，就更强调了剧本所要表达的人道思想的正义性和力量。托勒的戏是抽象的，程式化的，但这并不意味着它没有反映出巨大的生活真理——厌恶战争和渴望自由的真理。

拒绝反映现实——这大概是对表现主义提出的最普遍的一种指责。[1] 如果这是公正的话，那么，谈什么这个流派对于进一步发展民主主义文学的积极作用也就没有意义了。我们想指出，这样的意见是不符合左翼表现主义的艺术实践的。

抽象化的原则好像把两个对立的表现主义派别统一了起来。“世界存在着，再去重复它就没有意思，”——接近《突击》派的作家之一，卡齐米尔·厄德什米德声明道。[2]

这个原则非常坚定地贯彻在左翼表现主义者的艺术实践里。从实质上看，他们的创作要比发表在《突击》上的作品抽象得多。如果说在厄德什米德的远离为战争和革命所笼罩的德国的短篇小说里（短篇集《六条支流》、《铁木儿》的俄文版已经出版了），详尽地描写了遥远的神话国家的离奇景色，如果说新艺术的理论家厄德什米德把表现主义所特有的急剧节奏和印象主义的细节描写技巧结合了起来，那么，左翼表现主义者的艺术手法总是很贫乏的。任何一种艺术的中心环节——艺术中的人物，在这里只是缺乏特性的形象。艺术家

[1] 参看比尔康：《以语言为武器》，列宁格勒，一九五九年，第一七页。
[2] 厄德什米德：《早期的宣言。表现主义时代》，汉堡，一九五七年。第三四页。

感到兴趣的，是人在他极度紧张的刹那间。他的面貌没有时间和地点的特色，只用一种固定的特点—— 一阵强烈的内心热情来显示。

到底是在左翼表现主义者的抽象图景中，还是在厄德什米德的鲜艳的具体性中，存在着广泛的现实内容呢？当厄德什米德在被命运所揶揄的主人翁周围描绘离奇的色彩变幻时，在左翼表现主义的抽象形象里却充满了被蹂躏后的欧洲的苦难。

“不是现实，而是精神，”[1] ——左翼的理论家们写道，好像是在重复《突击》派的纲领。

但是，这种吻合仅仅是表面上的：左翼表现主义者不描写具体的、有特性的和个性的，并不意味着他们拒绝描写现实。他们之所以不描写这些是有完全不同的意义。“不是落下的石头，而是万有引力的定律，”——后来批评家厄·乌提茨这样评价表现主义者的艺术思潮。[2] “不是个人的，而是为所有人共有的；不是使人们分离的，而是使人们联合起来的”[3]，熟悉表现主义诗歌的库尔特·平土斯当年在给表现主义者诗集写的序中说道。这一派的表现主义者通过疏远和摆脱一切局部的、个别的东西，而去表现共同的东西，揭示现实矛盾的内在联系。在作家看来，旧的时代已经结束，开始了新的时代。对于新的生活材料需要加以思索。在这种情况下，要从非常多方面的具体反映中找出时代的共同特点，是件异常复杂的任务。表现主义者走了另一条道路：不是对世界大战和革命的年代的现实作真实的描绘，而是对于现实作紧张的思考，这种思考表现了它的最共同的、因而也是最抽象的本质。这是左翼表现主义的实质。作家对世界的看法常常是主观的、模糊不清的，他不能对事实作细致的分析，但是，他的生活概念的基础，却永远是关于整体的意义的广泛思考。

“每个人应当从各方面认清自己！”——贝希尔在他的一首诗中写道。在分析表现主义的时候，就自然而然产生一个问题，一种主观主义的艺术，在创作的内容上有什么不同。

---

[1] 平土斯：《人类的黎明。表现主义文献》，汉堡，一九五九年，第二八页。

[2] 乌提茨：《表现主义的克服》，斯图加特，一九二七年，第六九页。

[3] 《人类的黎明》，第二八页。

在一九一九——一九二〇年间，正是在德国爆发革命事件的时候，左翼表现主义者的重要作品之一，翁鲁的戏剧三部曲《世代》的前两部开始闻名。这部戏的价值在于一个在儿子坟上哭泣的母亲所表现的真实情感。这个母亲像体验个人的苦难似的体验了战争的全部可怕灾祸，但同时因为同土地及人们联系而仍然坚强。剧本的感人之处在于充分体现在中心人物迪特里赫这个形象上的对旧世界的非常激烈的抗议，在于迪特里赫所心爱的伊丽娜的人道精神和温柔，她是将来应把所有的人联合起来的那种爱的雏形。

在翁鲁的剧本里，代替具体事实的直接真实的，是对这些事实的主观感受的真实，是极不调和的真实，而这种极不调和的真实性，是当时同样经受过这些情绪的人们生动地感觉到的。

远非所有发表在《突击》上的作品都是很有分量的。它们也是非常主观的。但它们所描写的那些特别触目的奇异情绪竟是如此狭隘，如此微不足道的渺小！在厄德什米德的散文中，在经常为《突击》撰稿的什特腊姆和杂志的出版者瓦列登的作品里，怒号的风暴，以一种不相称的故作紧张和局限于主人翁个人利益的渺小感情而令人吃惊。如果对左翼表现主义者来说，要表达作者自己的感情，常常是意味着代表成百的人们和自己时代来讲话，而超出这个社会环境的一切个人的东西，都不曾引起左翼表现主义艺术的兴趣；那么，正是这狭隘的个人的东西——却是右翼表现主义者集团的主要创作内容。

《突击》的理论家们不止一次地认为，对一个真正的“诗人”来说，人们懂不懂他，或者一般地说听不听他，都是无所谓的。反之，向人们发出号召、坚定不移的评价、毫不妥协的意见，却一直是左翼表现主义艺术的核心。

“不是舞台，而是鼓动者的讲坛！”——表现主义者在讲到自己的艺术的重要成就——戏剧的时候写道。特别触目的布景和情节的程式化、时间和地点的不确定性（“时间——今天，地点——世界”，——哈森克莱维尔这样地谈到过自己的戏剧《人们》）——所有这一切，都是为了走出“第四道墙”的范围，使自己的辩论展开在现在，今天，在观众面前，面对着他们。由于抛弃了舞台场景上的具体性，剧作家就不可能具体地历史地去表现时代的面貌，但这样就

以新的可能条件——用演说家的激情去表示自己对现代生活的思考，去召唤，去劝导，去教导——丰富了表现主义的戏剧。自中世纪的大众剧场以来，演员第一次站得离观众那么近。席勒和比希内尔的人物发出过充满热情的独白，但他们是没有顾到观众的。在翁鲁、托勒、凯塞尔的剧本里，演员却可以看到剧场里的人。表现主义的剧本里有这么多的辩论、会议和呼吁不是偶然的。所有这些在阅读时是死的场面，在剧场里就活跃了：演说家有了听众。表现主义的剧本所获得的成功，并不是由于这种方法之外的某种原因：它是观众对于表达当时很多激进情绪的政论性艺术之火的自然反应。

时代的情绪……表现主义在大战前几年就已经捉摸到的最早的一种感觉，也许就是对于即将来临的灾难的预感。它曾经使葛伊姆、这位在自己的面前看到了脖子上挂着颅骨项链的未来战争的可怕怪影的早期表现主义诗人感到惶恐不安。韦尔费列的诗也充满了使人苦恼的预感。最后，它还形成了弗朗茨·卡夫卡创作的内在基础。在表现主义者的概念里，现实分裂成了两个对立面——人和他周围的冷酷无情的世界。在发着寒热病的城市里，房屋间的天空都好像是结了疤的蓝色伤痕，在这里，自由和人道的预言家在幽火中闪光。这就是约翰内斯·贝希尔的大战以前出的集子《衰亡和兴盛》（一九一四年）中的柏林。暗影和光明凝集着。真实的细节被夸张和离奇所代替。和否定的同时，极力表现了对人们的热烈同情。

在战争期间所写成的作品里，悲剧性的感觉就更加强了。这整个可怕的大屠场的意义是什么?！不叫喊怎么能活得下去？左翼表现主义者的机关刊物——《智慧》（瑞士）和《行动》——在普遍沉醉于胜利的情况下把德国当时决定进行英勇的反战斗争的为数不多的作家团结在自己的周围。曾经以一种模糊不清的预感出现在表现主义中的灾难成了现实。在表现主义者的作品里，战争是一场淹没欧洲的巨大的血的洪水。同一个人带着“自己的心被偷走了”的感觉，沿着战壕的这边那边，在血迹斑斑的很深的人的泥泞中走着（沃里芬什坦的《自由》）。“母亲们，你们的孩子彼此造成了这个不幸，”——托勒在自己的一首诗中向各国的妇女们呼吁说。“苦痛呀，诞生出事业吧！”——和贝希尔、哈森克莱维尔、厄伦什坦一起，诗人勇敢地

号召，要求起来反对战争。

表现主义一般都否定他们所创造的世界图景以及自己的风格和任何一种文学传统的联系（虽然，毫无疑问，表现主义是和什图美尔派和荷尔德林及毕希内尔的创作相联系的）。表现主义是和当时其他文学中一系列和它相近的艺术现象相联系的。类似不仅使人感到个别风格上的吻合，而且产生了对世界、现代和历史的理解上的同异的问题。在这里，表面上的一系列相近似的特点，实质上大多数是和左翼表现主义相对立的现象，是属于颓废派文学的。同样，和表现主义内在相近的东西，则或者是越出了颓废主义的范围，或者是其中具有较为激进的立场。

早期表现主义的最大诗人特腊克列，曾为新的风格奠定许多特点，并且是第一个接触到一系列对表现主义来说是很有代表性的题材，他曾经谈到韩波的诗，把它看作自己创作的伟大典范。看来，这种联系比袭用个别的手法要重要得多：不能不看到和德国表现主义之间在悲观绝望的反抗上，在感觉危机及积极否定上的共同点。早期的韩波，最少象征色彩的法国象征派诗人，和消极的静观相距很远，实质上，他是和表现主义相近的。

表现主义者未必熟悉俄国的未来主义。大家知道，正是未来主义者对近代法国的诗歌最感兴趣。然而在这里，在关于世界的一般概念对人的态度、不可遏止的悲观失望的叫喊等上面，相似之处还是可以感觉得到（马雅可夫斯基的《人》、《战争与和平》)，这些相似之处是由共同的情况产生的。

表面上，好像有很多共同的东西把德国的表现主义和当时其他的文学现象相联系着。对技巧的注意，那看来是沉重的、但同时又是雄伟壮丽的、用石头筑成的庞然大物的大城市图景，都使表现主义和凡尔哈伦的诗歌相接近。在全面主义者（法国）关于人间的博爱和社会革新的思想里，也可以看到接近表现主义的主题，但却要软弱和淡漠得多了！德国最激进的表现主义者在处理迫切的政治主题上，和全面主义又是多么的不同！

在拿左翼表现主义和意大利的未来主义作比较的时候，最令人感到惊奇的是它们之间的相似又不同。同样富于表现力和急剧的变化，

同样积极的立场及贯穿一切的对于宇宙的观感，还有同样断断续续的电报体风格以及任意的形象结合。甚至在表现主义里最重要的——它的主人翁——人（他们的人永远是用大写字母标出的），也在未来主义里找到类似之处：“我们想歌颂人，他执着轴心穿过地球的航舵……”——马临涅提在《未来主义宣言》中写道。但这却已经是分界线了，从这里起，往后就不仅说不上有进一步的共同点，就是已经指出的类似之处，也不能认真看待。表现主义作品里的人，是用来阐明关于整体的涵义的一个中心。《以人为中心》，——“活动主义”的理论家鲁·比涅尔的一本纲领性论文集就是这样命名的。由他所编选的一部左翼表现主义者诗集叫做——《人类的同志们》。列昂加尔德·弗朗克的一组短篇小说题名叫作《人是善良的》。最后一本书的名字特别带有征兆性。表现主义对人有无限高的要求，同时又是非常信任的。但是，表现主义者的人物激情的强大和力量，是有完全明确的方向的。神往于思想，他们走向极端，最后往往是牺牲了。牺牲不是为了自己，他们的最终目的，任何时候都是为了解放人类。“周围到处有孩子被冻死，而尼奥别亚却是石头做的，不能帮什么忙！”——弗朗茨·韦尔费列写道。在表现主义那里经常是：一贯有想援助别人的强烈愿望，而当无法援助时，就产生可悲的爱莫能助的感觉。表现主义者虽然在采用正义的革命暴力的合法性问题上有所动摇（这一思想在所有的、甚至是最激进的作家那里都有所表现），但他们更不能想象的是为罪恶而采用暴力。燃烧着炽热激情的表现主义人物和尼采的“超人”毫无共同之点。左翼表现主义的刚强的个性和帝国主义时期颓废主义文学的“掠夺者－英雄”是截然不同的（很突出的是，这里表现主义的左翼又和厄德什米德发生分歧，后者的十分藐视群氓的人物，在走过他们所造成的灾祸时，常常是掉头不顾的）。左翼表现主义者对人的看法也和意大利的未来主义歌颂“人－残暴者”、不公道和毁灭性战争的特有的立场不同。意大利未来主义的思想曾预示了很多法西斯思想的特点，而左翼表现主义者的激烈反对战争，是自然而然的出于他们对人的个性的估价，——这是两种矛盾的、相互敌对的现象，两种对人的绝不相容的看法。

表现主义对人的处理的另一方面也和富有特色的现代派传统有显

著的区别。整齐地陈列在解剖桌上的血和内脏，臭气和腐烂东西——这就是第一次世界大战以后成为表现主义右翼最大代表的哥德弗里德·本的诗歌里的人类（诗集《陈尸室》）。诗人冷淡的眼光没有在人们身上看到任何人的因素；人被生活压制和折揉坏了，人们——只是在自己已经崩溃了的家园四周蠕动的渺小甲虫，——这幅断言人没有前途和软弱无力的图画，和热烈召唤人们去行动的“活动派”文学相距是多么远！瓦列登或者是奥古斯特·什特腊姆发表在《突击》上的一些剧作所表现的模糊情调，在难以解释的色情冲动下所表现的阴郁慌乱，——和“活动派”笔下的人物那种公民热忱以及无所不包的意志，相差又是多么远！在感情迸发时睡不着觉，奔向基督的修女（什特腊姆的《圣洁的苏姗娜。五月之夜的歌》），羞答答的向自己的女儿承认自己的反常爱情的父亲（瓦列登的《罪孽》），——和在战争中变成残废的人们为了抗议而联合起来的大游行（弗朗克的《人是善良的》），在号召去进行反抗的人周围的欢乐人群的海洋（贝希尔描写德国革命事件的《坦克之歌》和李卜克内西），——这是两个不同的世界，两种不同的文学！

如果说在表现主义形成的时候，所有深感人类苦难的作家都有灾难迫近的感觉的话（在贝希尔的《衰亡和兴盛》以及葛伊姆和韦尔费列的作品里都有这种情绪），那么战争，特别是后来的革命，就引起了表现主义者艺术家们的进一步分化。这时候，在贝希尔的诗歌、托勒的戏剧和弗朗克的散文中，响彻着美好的明天的信念之音，这种信念之音却远远没有在所有的左翼表现主义作家那里引起回声。正是“活动主义”给德国输送了一批作家，他们在一九一七年以后的全部创作都是在革命的标志下进行的。那些在韦尔费列和卡夫卡的作品里只是增强了普遍混乱的感觉的年代，而在“活动派”的作品里，却被看作公正的历史报应。否定产生出新的肯定。左翼表现主义的中心主题“人”，在“活动派”的创作里，逐渐转化成为革命、革命者和为革命热情所吸引的群众的主题（贝希尔的集子《致欧洲》和《新的诗》，托勒的《人－群众》，鲁比涅尔和弗朗克的作品）。贝希尔在《呵，当代的诗人们！……》里写道：

诗人不希求甜蜜的和音！
“用战争回答战争！”他敲着鼓，
用自己的语言的警报把人民唤醒，——

不能不提到“活动派”作家们政治上的缺点。这一点甚至很粗略地浏览一下他们的任何一部作品，都是很容易发现的：在赞扬革命的同时，他们的作品里还有恐惧革命暴力的一面；在那里，占据舞台前景的不是人民，而是鼓动家、诗人、知识分子。但是，不管“活动派”作品的人物怎样充满着苦恼人心的疑惑，他们视野毕竟被迫切的现实事件扩展开了。表现主义艺术的世界，包括葛伊姆和什塔德列尔关于现代的荒诞图景和关于战争的庞然怪影在内，又多了一个方面——充满一致的愤懑的上千人群和太阳即将上升时逐渐明朗的天际的形象。

如果以为所有的表现主义者似乎都宣称拒绝描写现实并根据这点说表现主义作为一个流派整个地是反现实主义的，这显然是和左翼表现主义艺术的实际内容相矛盾的。但这是不是意味着左翼表现主义者全体对于令人苦恼的时代问题的一贯关心（正如我们所看到的那样，这在“活动派”的作品里尤为突出），就是某种程度上接近了现实主义的美学原则了呢？显然，对这个问题的答复只能是否定的。表现主义概括的特色是对世界的非常主观、非常抽象的理解。和从坚定不移地研究生活材料出发的现实主义不同，表现主义者关于时代的概念来自主观的假设。他们的概念常常和事物的实际状况相符合，——但就是那时，他们的作品激动了人心也正是由于那不可置辩的真实，这真实是他们亲自体验，而又为他们的主观性所赋予的。当左翼表现主义者力图表达他们所熟悉的同时代人的内心世界时，他们就更接近真理。但是，就是当表现主义的作品摸到了生活的巨大真理，令人信服地描绘出被战争所蹂躏并燃烧着革命火焰的欧洲震荡世界时，这些成就也和现实主义的成就毫无共同之点。表现主义作品的形象和情绪“塞满”了作家的意识。它们不是因为有了认识、经过分析之后才产生出来的，而只是由于模糊的感觉、直观和猜想。“我想着戏，可是出乎意料地写成了诗，”——有

一个时候，年轻的表现主义者贝希尔曾经说过。诗、抒情的独白、关于当代的热烈演说——不仅表现主义的诗歌如此，它的散文、它的戏也是如此。表现主义抒情艺术的范围是如此之广，除此之外，作者几乎没有其他的活动场所。从同一种主观的立场写了主观的东西。细节的选择常常基于直观，而细节的对照（有时是出乎意料之外的）对表现主义来说，是对于包括全宇宙整体的抒情刻画的最突出的原则之一。

世界在疾风中。京城在碎裂声里。
喂，风暴！骤雨狂风揪打着旷野。
小姑娘为了兄弟们而忧伤地奔忙。
受惊恐的马达不知奔向何方。
星星喧喧嚷嚷地从天庭蹦跳而出。
在壕沟之间大道迷失了方向。
一个丧失理智的人过早地降生了。
而月亮在旧金山破裂开了。

（利海甸什坦：《暴风雨》）

在世界大战和革命的时期，表现主义对于现实的独特的反映是在艺术上掌握现实的广大新领域方面合乎规律的一个发展阶段。很说明问题的是，这时候像亨利·曼，克列尔曼，茨威格这样的德国批判现实主义的大人物，都不仅在对待战争和革命问题上赞同《行动》和《智慧》[1] 两种杂志所表现的激进立场，而且当他们需要表现当时突出的矛盾（亨利·曼的《科别斯》、《首脑》），或者是高度的革命热忱（克列尔曼的小说《一月九日》里革命游行的场面及振奋人心的敞开着外套像在空中飞行似的革命者阿克尔曼的形象）的时候，他们和表现主义的创作方法本身也十分接近了。

不久——由于德国革命的失败和稳定时期的来到——表现主义

[1] 例如在那时的《活动》杂志上经常发表列宁、李卜克内西和卢森堡的文章一点上，可以看出“活动派”刊物的政治尖锐性。

就丧失了原来的意义。进步的作家知识分子因革命事件而产生的对于变化的感觉和抽象的热忱消失了，表现主义艺术的潜力也好像趋于枯竭。到了二十年代中期，一些左翼表现主义者（哈森克莱维尔，科伦菲列德）就离开了原来的激进主义。那些仍忠诚于自己年轻时的理想的（或者如托勒，仍然局限在抽象的人道主义圈子内，或者如贝希尔，沃尔夫，西格斯，列昂加尔德，魏斯科普夫，愈益接近无产阶级革命的思想），则坚持不懈地探索着艺术反映生活的新道路。

走出表现主义的界限大大扩展了沃尔夫和贝希尔、列昂加尔德和西格斯的创作领域。通过各种方法，他们的作品变得更具有事实的具体性。贝希尔曾经提到过的任务实现了："要求从奄奄一息的，正在痉挛状态中的词汇体系和层出不穷的大堆比喻中去挖掘、解放、救出普通人类的语言来。"❶

一些作家，在表现主义里曾经度过自己创作生涯中整整的一个阶段的，他们从二十年代中期就已开始坚决地指出，表现主义的创作方法已经枯竭了。但是，在回过头来给表现主义作历史评价时，同是这些作家却强调指出，表现主义的风格在这个流派繁荣的时候是正确的。一九四七年列昂加尔德写道："今天如果有谁还按照表现主义那样来写作，那他一定是个十足的白痴。谁在当时没有这样做的，那他一定没有彻底而深刻地感受过自己的时代……"❷

"今天很多人在嘲笑表现主义——而在那时它曾是必要的艺术形式。它是为了反对那种满足于把印象连贯起来、不提出关于本质、责任感和思想的问题的艺术流派的，"❸ ——托勒发挥了同样的思想。

到了五十年代，有几本《行动》杂志偶而落到贝希尔手里时，他感到它非常陌生。但是，明确指出了表现主义弱点的同时，他提到了万哥迪斯的一首诗虽经历多年仍以这种艺术的特有力量使他惊

❶ 贝希尔：《我们时代的一人》，柏林，一九三〇年，第五——六页。
❷ 《列昂加尔德自述》，莱比锡，一九五五年，第一三页。
❸ 托勒：《横贯！游记和演说》，柏林，一九三〇年，第二八〇页。

讶，贝希尔写道："在他的诗句的字里行间，迸发着特别的事件和感受——这令人牢牢记住的、断断续续的、有时是开玩笑式的嘟囔着的声音，宣扬了一种奇异的情绪——时代的情绪。" "我相信，——贝希尔继续写道，——到某一个时候，人们仍将回到这些探索上来，并且……在世纪交替的时候，重新会显露出我们的那种狂乱。"❶

关于表现主义的历史评价问题，在德国民主主义批评界里曾经好几次地引起过热烈的争论。讨论这个题目最活跃的一次是在三十年代在苏联出版的杂志《语言》上进行的。正是在那次讨论中，杂志上出现了一种说法，认为表现主义不仅在思想上，而且在美学上是和文学未来的发展相联系的。显然，这种联系远远不只是对某些表现主义手法作形式上的模仿，这在现代西德很多诗人（赫里斯提安·美克列，霍列尔烈尔）的创作中很容易发现。毫无疑问，比如，从表现主义的时代起，文学中开始广泛地把彼此距离很远的各种现象结合到一个容量很大的整体中去，这样就造成了一种关于世界上所发生的各种过程的同时性和它们间的相互比例关系的感觉。但是，这种手法很快就更熟练、更具有信服力的被运用在二十年代的长篇小说（在德国文学中——乔勃林）和电影的蒙太奇（剪接）技术上了。毫无疑问，在德国文学中，把各个不同的方面——从抓住个别细节的骤然涌现的感触到对世界的整个看法——结合起来的艺术，某种程度上是和表现主义相联系的。但是，能让人在和整个总体的明显联系中看到个别的东西这种方法本身，很快被公正地认为是电影的成就。显然，对现代的艺术来说，应当把左翼表现主义经验的意义看得更广些。甚至不能把它局限于用一种特殊的方法重复表现主义的对世界的看法，虽然这是如此出色地反映在为第二次世界大战事件所震惊的年轻的博尔赫尔特的创作里。如果在某种程度上可以认为绘画中的现代抽象的表现主义和抽象主义是《突击》派及它的越过德国国境线的德—法—瑞士的变种——达达主义的继续的话，如果说今天在斯·别克特及和他相似的人们的作品里仍表

❶ 贝希尔：《诗的原理》，柏林，一九五七年，第一〇五、一一一页。

现出认为人是微不足道的思想，那么，左翼表现主义——这个奇怪而热烈、复杂而深具人道精神的艺术，到底在德国文学中遗留下什么呢？

二

在最近讨论二十世纪文学问题的著作里，常常碰到一种认为现代文学具有广阔全景性质的意见。显然，经常企求从内部掌握整体，同人类知识的新阶段是紧密联系着的，对人类的知识来说，宇宙的秘密和历史的规律性已变得可以理解的了；同样明显的是，离开了同各种各样的一般问题作对比，个别的问题也就不可能理解。在二十世纪，每一个人的生活同人类的道路和命运是不能分开的。现在，文学的特殊要求是思考同形形色色、成千上万的人们遭遇和事件处于复杂错综关系中的个人的意义。在上一世纪的诗歌里，感情和思想的全面性与广泛性是不可能了解的，它们被列在不显要的地位（艾柳阿尔、贝希尔的诗，卢哥夫柯依的优秀作品），现在成为诗歌真正的意义，这不是偶然的。作品的范围在扩大，文学的体裁和种类的性质在变化着。各个新的文学流派重新评价并总结过去各个文学流派所达到的许多成就而发展起来。

除了大胆地把各种成分的生活素材结合一起外，可以认为是扩充叙述范围的一种手段的，看来，是广泛的自发的抒情，它常常贯穿于现代文学的三个种类之中。当小说的叙述或者是戏剧的性格冲突不能表达由于对时代的思考所引起的全部思想与感情时，便常常借助于作者的声音，它以抒情的气氛来补充所描绘的图画。同样，抒情氛围还可以用一种相近的尖锐的政治性评价、亲自干预和自由发表意见而使艺术家变得更为丰富多姿。在诗歌里，马雅可夫斯基，聂鲁达，特瓦尔朵夫斯基的名字在同等程度上证明这种倾向，他们的叙事场面没有洋溢的抒情声调是不能想象的。在研究散文的著作中，常要把现代长篇小说看成为特殊的文学种类，这不是偶然的，因为现在在属于叙事诗种类的这个体裁里，是这样渗透着抒情因素。“纯粹”的戏剧和“纯粹”的叙事诗的形式，已不能包含现代生活的复杂性。在现代的外国戏剧中，布莱希特成了最大的人物，他把原不属于戏剧的那些特

点用来充实现代戏剧。“在他以后，再要写狭小范围的生活戏剧是很困难的。因为在那种狭窄的生活戏剧里，是容纳不了现代的素材的”，薇拉·潘诺娃不久前在《文学报》上发表的这个意见之所以很说明问题，还因为它出自一位经常概括生活的日常现象的作家之口。

三十年代成了德国文学取得史诗规模和作者声音的激情相结合的十年。这以前，则是整个探索的时期。

二十年代初，为了更多地吸收具体的观察所得的材料，表现主义者们自己都意识到有改变自己的方法的必要。在愈来愈强烈的重视生活素材和事实的状况下，二十年代无产阶级文学运动在前进着。但同时尚留下一个没有解决的问题：抛开无实体的、抽象的形象后，如何在表现主义里保存曾经有过的鼓动热情和直率呢？在具体的历史情势下，一部叙述个别人物的作品，如何达到对生活的完整的感觉呢？

二十年代很多著名的艺术家没有解决这个问题，就离开了舞台。举例说，托勒的全部表现主义以后的剧本，是把活生生的形象和故意强调指出的倾向性结合起来的一种辛苦尝试。三十年代中期，在贝希尔，布莱希特等人的创作里，德国文学获得了它所寻求的综合性，在那里，抒情的气氛在很多地方与表现主义艺术的主观性有了原则上的不同。同时，三十年代文学的抒情风格，表达了要发表意见、要号召、要宣判的坚定要求，表达了表现主义左翼中对时代大小事件的强烈责任感。

看来，表现主义者经验的反映，不仅需要在亲身经历过表现主义时期的作家中去寻找。这种经验还独特地反映在十至二十年代德国文学发展的总的进程中。从这样的逻辑看来，表现主义的左翼是朝许多德国大作家在以后的新阶段中进行创作的那个方向前进一步，还是离开了一步呢？如果是前进了一步的话，就无须光在直接的继承、接触、联系等方面去探求表现主义的传统了。这里产生一个更为一般的问题：是不是在某些方面，表现主义左翼的艺术预告了德国民主文学的进一步发展？这也正是本文内最有意义的问题。当涉及对表现主义抱有否定态度的作家的时候，问题就更加尖锐了。

布莱希特可以说在这方面是最有代表性的人物。表现主义和布莱希特——这是两个在很多地方不能相提并论的现象。一个一生追求着

鲜明立场的作家是不能为强烈的、但是模糊的表现主义艺术的真实所鼓舞的；他这个把思维的能力看作人类的最高享受的人，是不能认为冲击着表现主义舞台的那种无法抑制的感情波浪是正确的。虽然剧作家早期作品表面上同表现主义的风格很相似（《黑夜的鼓声》，一九二二年），但对布莱希特创作探求的方向来说，他的第一个剧本《巴尔》中的著名场景，就带有深刻讽刺引用了地道的表现主义诗歌。布莱希特在二十年代初，在奥格斯堡地方报纸上发表的一篇批评文章里，不是随便地说，他不满意表现主义模糊不清的"观察"和人物的不明确性，还有，更重要的是剧作家成熟年代的美学体系，激烈地反对资产阶级戏剧里的感情麻醉剂，这正意味着他同表现主义的很多原则是背道而驰的。

在德国民主主义的批评里，不止一次地着重指出过布莱希特对表现主义的这种争辩态度。但是，在批评界里，有时也把布莱希特同表现主义作对比，难道这也是偶然的事情吗？布莱希特对表现主义者格奥尔格·卡伊杰尔戏剧技巧的崇高评价，难道没有任何意义吗？显然，把布莱希特同表现主义作对比仍然是有着一定理由的。❶

不久在有关程式化在社会主义现实主义里的地位问题的争论中，苏联批评界对布莱希特有不同的评价。在莫狄廖娃看来，布莱希特最强有力的地方，就是他那些最具体的著作。她认为《伽利略的一生》，《大胆妈妈》，《潘拉第先生和他的男仆马狄》，《卡拉尔大娘的枪》是剧作家最成功的作品。她好像并不反对程式化的价值，同时却认为《四川好人》和《高加索灰阑记》是可争论的作品。根据她的意见，虚构和现实的比例在这里导至必然的艺术上的损失。弗拉德金不同意莫狄廖娃，他强调说，程式化正是剧作家作品的革新，独创性和魅力。❷

显然，这二个矛盾的观点，并不是绝对的：它只是由于强调的重点不同，由于剧作家的创作各个方面所具有的意义不同。可以强调的

❶ 津格尔曼在《论布莱希特的戏剧》中论述了有关布莱希特和表现主义的关系及其异同（《戏剧》，一九六一年，第一期，第一七八、一八五——一八七页，俄文版）。

❷ 参见《文学问题》，一九五八年，第一一期；一九五九年，第六、八期。

还有第三个方面，即善于将政论性和广阔的画面、将明显强调出的程式化和具体性等两方面融成有机的整体，这是布莱希特在戏剧中完成的重大创举。舞台艺术发展中新的东西，就是以往不能结合在一起的两个不同方面得到了艺术底结合，其中每一个方面，又都各自保持了原有的重要性。

布莱希特的戏不仅完全是站在全人类的舞台上的伽利略——渴望着热烈地去教导，热衷于羊羔美酒似的渴望着要工作的伽利略。布莱希特也是自由地干预剧情的歌手，他预告着危险，暗示着解决，体会着人们一切行动的潜在思想的意义和价值（《高加索灰阑记》）。布莱希特还故意回避已经习惯了的东西，使人在现实和理想奇异结合里对这种回避有新的敏锐的理解（《西姆纳·马沙尔的梦》）；这是作者对失去威力的诸神的出现的嘲笑（《四川好人》）；是一连串著名的歌曲，演员在这里可以任意打断叙述，并且直接朝观众说话。

大家知道，布莱希特所接受的是表演艺术的一种独特原则，它要求演员对形象保持着一定的相对独立的距离。除了登场人物之外，在布莱希特的舞台上，还有一个经常不是完全地、彻底地和人物融合一起的演员，他把剧中的人物指明给观众，他可以不受“第四道墙”的限制，自由地走到台前，向坐在剧场里的观众发表自己的议论。但是在布莱希特以前长期存在的演技原则中，并没有产生过程式化和现实性的自然结合。布莱希特的程式化不但没有引起观众的惊奇，观众反而很需要它。戏剧的全部结构和人物是这么的渗透着思想，使得观众自然而然等待着剧情发展中的间歇。观众愿意停一停，想一想，听一听关于刚才舞台上发生的一切的结论。

布莱希特的程式化是同形象性自由和谐地融合一起的，因而与左翼表现主义的公开的政论性区别开来。显然，社会主义现实主义和表现主义中的程式化的不同，还不限于此。

布莱希特的“精神的激昂”与表现主义戏剧中感情的过分迥然不同。在这里不仅在数量上有区别，也不仅在于感情和理智有不同的比例。从表现主义舞台上发出的关于时代精神的激昂言辞，是建筑在模糊不清的猜测之上的。布莱希特则掌握了历史发展的清晰的观念，以牢固的知识代替了直觉，表现主义的戏剧和布莱希特比较起来，不

仅是过去了的一个美学阶段，而且是民主主义艺术世界观的另一个阶段。

同时，布莱希特在日常生活的叙述中所加入的政论性，与表现主义者有无共同之处呢？是的，毫无疑问，在许多情况中，是有共同之处的。

在分析布莱希特戏剧的程式化时，研究者常以剧作家本人所指出过的创造风格的"源泉"为依据（启蒙运动，德国中世纪的戏剧，中国的民间戏剧）。对布莱希特以前、或是一部分和他同时的表现主义剧作家的创作通常都只字不提。年轻的布莱希特在和自己不能接受的表现主义原则的争论中，曾经到二十年代初的艺术环境以外去寻找支持，那时候这种艺术环境在很大程度上是由表现主义戏剧的热情洋溢的社会剧所决定的。

但是，在文学生活以外，存在着一种强大因素，它不能不给予每一个进步的艺术家不仅是政治上的、而且也是深刻的美学上的影响。革命的德意志在战斗中，在游行队伍中，在会上，在学术辩论中沸腾起来了。左翼表现主义理论家说过："剧院就是讲坛"，他们时刻准备着把自己的舞台变成为群众所包围的演说家的讲台。这个情况，对那些在表现主义中只看到远离生活的抽象概念的人们，一定会感到奇怪，而在这里，政治和艺术合而为一了，不仅如此，有时连艺术也被政治所代替。在这方面，很难不记起布莱希特在一九三〇年的剧作《度量》，舞台变成了社会的法庭，而剧情的发生只是像一幅插画似的。剧本失败了，但这毕竟是探索正确道路的一种经验。

过了数年，布莱希特写了《大胆妈妈》，过去的公式化的结构为活生生的动作所替换了。但不论剧作家的塑造技巧如何高超，对于布莱希特说来，所描写的时间和人物的命运首先具有的是一般的意义，而不是独立的意义。布莱希特的戏的观众把看到的东西理解为作者所宣扬的思想的实例。"柏林歌舞团"在莫斯科巡回演出之后，苏联批评界公正地指出[1]，士兵厄依利弗、即大胆母亲的儿子的疯狂的舞蹈，首先使人感到的是冒险妄为的黩武主义的可怕象征，只有在这以

[1] 尤左夫斯基：《柏林歌舞团的戏》，《戏剧》，一九五七年，第九期。

后，观众才从这个总的印象回到了厄依利弗本人身上。在布莱希特的艺术中，整体和部分的比例通常是混乱了的，因为他完全醉心于概括了。

程式化使布莱希特有可能最充分、最自由、最直接地表明这个总的思想，程式化所起的作用，是与表现主义戏剧直接向观众讲话的做法所解决的任务相近的。把观众与舞台上展开的特殊生活截然分开的围墙倒塌了。布莱希特像以往的表现主义者一样，利用直接接触的可能性，这种直接接触往往能加强说出来的话的力量。剧作家写道："演员对观众的说话应该是最自由、最直接的…… 至于在什么地方向观众说话，在街道上，在房间里，在舞台上，以及在专门为了讲演和表演所搭的戏台上，都是没有任何区别的。"❶ 没有被融化在情节和形象中而直接说出的论点（虽然在布莱希特那里比较间接和多种多样）使他的剧本和表现主义左翼的政论基础靠近了。

当谁也不愿意证明担水者是被富裕的理发师弄成残废的时候，《四川好人》中的女主人公沈黛说："结果，谁也不敢说，这里发生过什么事情？在青天白日里，人的手被折断了，大家都看见了，却都闭口不谈。"从台上响起了鄙视和憎恶的声音。还有一连串关于所发生的事件的意义的想法始终没有说出来。一个仅仅具有正义感和善心的平凡姑娘沈黛已无力帮助作者了。为近似生活的幻想所约束的剧院的戏剧可能性也仅此而已。但是布莱希特这个热忱的政论者和理论家还在寻找出路。于是沈黛歌唱着；歌曲的程式化的形式把她带出被指定了的人物的境界：

哦，你们，不幸的人！
你们的兄弟被侮辱了，而你们却闭着眼睛！
突遭袭击的人还会喊叫，而你们却哑口无言！
暴徒在你们之间横行、寻觅牺牲者，
而你们却说，他会怜悯我们，
因为我们是温顺的人。

❶ 布莱希特：《关于剧院》，论文集，莫斯科，一九六〇年，第一五一页。

这是什么城市？你们是怎样的人们？
如果城市被不公正地统治，它应当起义，
而如果不起义，让它就焚毁在烈火中，
当黑夜还未来临之前。

（第四场）

沈黛的歌对剧情没有起任何作用，和在表现主义的剧本里一样，其他的人物是不听她的；他们有别的内在的任务，不是要让在舞台上的人，而是要促使台下的观众去作出一系列的结论。布莱希特所经常应用的歌曲的不平常形式，演员在幕前的出现，都必然引起观众的注目。但演员的接近观众，不只是向舞台前走了几步，取得说话的机会，他还给观众提供一些能对事件进行思考的观点。正像在电影里，我们在银幕上看到的故事的细节，都是在拍制时预先选好的，到剧院来观戏的人也不能不用歌手、合唱团的参加者和暂时撇开所扮演的角色的演员的眼睛来观察舞台。表现主义的剧作家曾从舞台上宣布唯一可能的一种观点，一种看法，一种绝对的评价。布莱希特不止一次地说过要让观众能独立思考，他不用直接的宣言，而找到了寓言和有趣故事的形式。但甚至在这里，预先安排好的一些理由，也不允许得出各种不同的结论。

布莱希特作品的程式化表现了谁的真理？暂时撇开自己所扮演的角色的演员，以谁的名义说话？

表现主义戏剧用人物的嘴叙述了一系列吸引着作家的观念。柳德维格·鲁比涅尔在关于自己的创作《不用暴力的人们》里写道："剧中人即思想。"布莱希特的戏剧从他给它的名称"叙事诗"来看，似乎就是与表现主义的抒情艺术相对立的。研究者强调指出的也正是布莱希特剧中这种叙事因素，在那里，在一定条件下，作者把自己隐藏在歌手、说故事的人和合唱团的后面。比如在《新德意志的文学》一书中弗拉德金在指出布莱希特成就的性质时说："凡是为传统戏剧所不能接受的史诗式的一切表现手法"，对布莱希特的歌手说来都是可以接受的了。照他的意见，布莱希特的戏剧，包含有歌手的歌和说白、合唱团以及剧前的序幕，乃是"舞台上的说白和舞台上的

叙述”,[1] 这在很多地方使戏剧接近于叙事诗。很难完全赞同这类旧有的观点。我们想特别指出一种复杂的情况：布莱希特的程式化，与其说是“事件的叙述”，不如说是热情的抒情的插叙。歌德就曾经称他的同时代小说为“主观的叙事长诗”。这个思想已为所有的现代的史诗发展——它充满着明显的抒情因素——所证实。如果认为布莱希特的剧本是叙事作品，那么应该承认，作家要比一般为文学发展所指出的这条道路走得更远些。他的作品不仅很显著地服从于尖锐的、提到了首位的思想，他的作品的形象有时还丧失了自己存在的客观独立性。布莱希特带给自己的形象的完全是新的东西，使这些形象失去了对作者的独立性的幻想，而这种独立性对叙事的（和戏剧的）种类而言，是很有代表性的。尤左夫斯基在谈到《好人》的特点时写道：“沈黛的形象——这是一位单纯善良的姑娘，同时又是作者善良的天职…… 他的侧面显现在这个形象明朗的背景上。”[2]

如果布莱希特的名作之一的《高加索灰阑记》只表现一个古老的格鲁吉亚的传说，如果这个具有伟大心灵的、普通的格鲁莎姑娘的故事里没有强烈地吸引现代读者与观众的东西，如果这个古老的故事没有由序曲和尾声转移到人的潜力这个崇高的大问题上来，那么，剧本的意义将是何等的狭窄和无足重轻。同样地，在《四川好人》里，如果观众只知道中国女子沈黛怎样给别人行善，遭到事业和爱情上失败的故事，而没有因为剧中特有的、富有哲理的歌谣《雨》、《永远没有神圣的日子》、《第八只象》以及寻求好人的诸神的离奇的出现，演员们直接对观众讲话等而获得重要得多、广泛得多的思想，那么观众所作出的结论，得到的印象，将是何等的不明显和很少意思。

剧本思想几乎像论题那么尖锐、直率地展开在观众面前，但布莱希特的思想没有因这样赤裸裸的暴露而减色。他的思想是多方面的，富有内涵的，因而能够把温和的人性和严峻的社会问题相结合，具有包含不少痛苦真理的乐观主义，发现在某一历史剧的情节里和现代生

[1] 弗拉德金：《新德意志文学》，莫斯科，一九五九年，第二三二、二四〇页。

[2] 尤左夫斯基：《贝托尔特·布莱希特和他的〈好人〉》，《外国文学》，一九五七年，第二期，第二〇二页。

活千头万绪的联系，并能纵观整个世界。

在战争和革命的年代里，左翼表现主义的艺术，曾经达到了对生活的抒情感受的空前完整性。这些作家从自己的个人感受出发，却能在其中认识到共同的意义，从而忘却自己，打破西方现代许多重要作家深以为苦的孤独生活的牢笼。

可以讨论的是，布莱希特在多大程度上感觉到了在这方面蕴藏在表现主义左翼的经验里的珍贵东西。他和启蒙时代的传统或者和席勒戏剧的联系，是更多的被证实了的，虽然在这里，布莱希特是向来没有用很多的东西的。无疑的是另一件事，在二十世纪初德国民主文学刚刚兴起时，表现主义左翼就试图将整个世界带进他的作品的抒情的成分里去；稍后，在各个不同的形式里，这一点被看作现代艺术迫切的要求之一。

在德国文学的进一步发展中，很多东西和表现主义左翼的创作是联系着的。布莱希特主观上不愿接受表现主义，但是，在他的创作与表现主义的客观关系中，我们可以看见的不仅是继承的中断，而且是明显的把他们联系起来的虚线。

要大声地说话广泛的政论性——具有这些特点的不止布莱希特一人。

同样的无所不包的抒情的感受，也独特地反映在贝希尔的成熟的作品中——他的三十年代的哲理诗歌，他在一九四〇年写的长篇小说《告别》（小说本身的自传性使作者能够把叙事和抒情两者有机地结合起来）❶ 中。而在剧本《冬天的战役》（一九四二年）里，真理不仅为展开在莫斯科附近的战役的全部进程所阐明——人物也在各种不同的信念的露骨的冲突中和争论中寻找真理；作者甚至不怕因这些争论而延缓了剧情的发展。

显然，作者紧张的思想和形象的有机结合，对现代文学说来，是非常典型的，但它在现代文学里不是像在布莱希特那里，具有如此尖锐的政论性。在二十世纪另一个伟大的德国作家托马斯·曼的创作

❶ 科彼列夫（《文学问愿》，一九六〇年，第一期）在我们的批评界中，以什特里特马帖腊的几部长篇小说为例指明，在现代德国文学中作家传记性题材的特殊意义。

里——这是一条不间断的、表面上“平静”得多的、贯穿于叙述中的源源不断的作者的沉思。[1] 在托马斯·曼那里那种采用寓言，双关的语意，以及有时成为整个作品基础的联想，显然，也是同要求哲学思想有关的。正像阿耳弗勒德·乔勃林后期的长篇小说（《汉姆莱特》，一九四六年）一样，托马斯·曼的譬喻不只是使故事叙述具有了更广泛的意义，并以此来扩充了所牵涉到的问题的范围，——它还能很正确地表达作者的直接和间接交错表现出来的思想。

抒情诗人海姆林和创造了巨大叙事画面的散文作家什特里特马帖腊，写了伟大而富有强烈抒情性的剧本、很早在汉堡逝世的博尔赫特，和更加客观，但又保持有同样的激情的格·彼里——所有这些人都互有区别，他们是不能同布莱希特和贝希尔的个性与规模等量齐观的。但是，他们都愈来愈使研究者想到他们的创作富有新的抒情因素，强烈地表现出来的要占有明显立场和确定自己过去在艺术作品中没有表明过的态度的要求。

自然，现代的这个民主主义传统，远不是经常和十——二十年代初的表现主义的左翼的成就直接地联系着的。但正是在这里——包含了当时许多问题的抒情成分里——值得我们去寻找仍然保持生命的遗产。它活在广泛的抒情因素里，活在个人积极参与世界事件的感情中，它随时随地都会将自己作者的声音，自己对生活和人类命运的忧虑传达给读者。

（钱善行　吴远迈译自苏联《文学问题》杂志，一九六一年，第五期）

[1] 见德涅普罗夫：《托马斯·曼的理性小说》，《文学问愿》，一九六〇年，第二期。

卑鄙的美学

〔苏联〕B. 德涅普罗夫

我们写文章来谈所谓弗洛伊德主义的美学，绝不是因为它有任何理论价值。弗洛伊德的艺术学说中并没丝毫有益的思想，也并不会使人更接近真理一步。继庸俗的个人哲学和庸俗的心理学之后，弗洛伊德主义也创立了庸俗的艺术学，这种艺术学今天正在用上千本的书和上万篇的文章来充塞资产阶级的思想市场。

弗洛伊德美学是作为一种有代表性的社会心理现象而使人感到兴趣的。对它进行研究的好处，就跟解剖尸体一样：我们可以由此更清楚地知道，病人是怎么死的。

颓废派文艺已经变得很自信，它认为，接触了疾病和死亡，它就窥见了人类心理最深处的秘密，它就可以知道人类天性的最后的真相。多亏弗洛伊德，颓废派文艺才能用某种概念体系来表述自己，装出一副"深邃的心理学"的假科学的面貌，并且几乎用一种轻视的态度看待起古典文化来了。

甚至我们这个时代的一些现实主义大作家，都不冤在自己的创作中受到弗洛伊德主义的影响。这种影响造成艺术上不少的损失。我们会一下子就在一部现实主义的小说或剧本的严谨组织中发现外来的杂质：分析从社会心理学的范围转到了临床学的范围，产生出一种类似自然主义心理描写的东西来，这种东西使许多作品——甚至是很好的作品都被糟蹋了。当普拉托里尼在他的《穷情侣的故事》里仔细观察同性爱的秘密，想从这里找出某些有关人类本性的哲学和心理学的

真谛时，我们把这看成由弗洛伊德主义的影响引起的可悲的效果。甚至当像阿诺德·茨威格这样的进步作家，也提议要把第一次告诉我们社会结构的规律的马克思主义，与第一次展示私人生活的结构的弗洛伊德主义结合在一起时，我们就明白了"心理分析"学说对于各种进步的现代文化运动是多么的有害。当像托马斯·曼这样的大艺术家和大思想家，也认为法西斯主义在德国的胜利，同它利用了支配人类本性的邪恶的、无意识的本能的力量有关时，我们就可以明显地看出，弗洛伊德主义是多么严重地妨碍了托马斯·曼去理解他祖国历史上那次极大的灾难。

在一篇论述陀思妥耶夫斯基的文章里，托马斯·曼谈到了这位"博大莫测的俄罗斯人"的疾病是和他的天才融合一起的。

在这篇文章的末尾，托马斯·曼简短地提到陀思妥耶夫斯基的反对革命的论点——说人们按照其天性就是追求混乱和痛苦的，说人们实际上也完全不需要完美公正的社会，说痛苦是认识和深自内省的唯一源泉。所有这些论点，用托马斯·曼的话来说，"听起来简直是疯狂的反动"。

可是在否定陀思妥耶夫斯基的反动思想的同时，托马斯·曼却认为其中也有感情上和心理上的重要真谛：人类本性的阴暗而不见阳光的、"隐秘"的、可以说是本质上反动的一面的真谛，是病态在精神上的表现，这种病态存在于一切人类心灵之中，并成为完整的个性中一个必要成分。❶

这样，疾病所担负的责任岂不是太重了吗？这个问题使得托马斯·曼本人也感到不安，因为他终于想到"人并不是一种简单的生物"❷。他说，一切都要看患病的究竟是谁，是平常人呢（不用说，在平常人身上，疾病根本不会有它的精神方面和文化方面），还是像陀思妥耶夫斯基那样的巨人。托马斯·曼在这个最主要、最有意思的问题上的议论，到此就不再追索下去了。如果他往下哪怕是再追索一步的话，他就一定不得不承认，疾病是否可能有"精神方面和文化

❶《托马斯·曼全集》，柏林，第一〇卷，一九五五年，第六三二——六三三页。

❷《托马斯·曼全集》，第一〇卷，第六二七页。

方面”，是要看作品的历史倾向，看它的思想内容而定的。

即使像托马斯·曼这样精明的大艺术家，也不能把弗洛伊德主义对艺术的观点变得不那么狭隘、贫乏和无聊。过度的性欲产生了癫痫，而癫痫又为陷入无意识世界的阴暗的深处开辟了道路，——请看，他把陀思妥耶夫斯基作品里重大的思想－哲学内容，简单地归纳成了一个多么渺不足道的结论。每当托马斯·曼在研究一种思想意识的历史内容时，他的睿智的发现是丰富多彩的，他的思想是生动而一针见血的，如果拿它们来与上述那种论点对照一下，那么这种论点的无聊，就更加显得突出了。

这些例子告诉我们，与弗洛伊德主义及其对艺术的见解进行一场思想斗争，这个任务是十分迫切的。

二

弗洛伊德艺术学说的主旨异常简单：艺术家创作的基础是一种无意识的因素。而无意识的因素按其本质来说，是与共同幸福或者共同利益的观念格格不入的，照弗洛伊德看来，它与我们人身上动物性的和自私自利的因素却是融洽无间的。因此，通常将艺术形象同认识和真理联系在一起的观念是幼稚的。按照弗洛伊德的理论，任何艺术创作活动整个说来，实际上都包含着下面这一连串三个必要的因素：一，无意识的个人的、自私自利的目的；二，这种目的之妄想转化为掩饰自私意图的公共道德动机；三，表面上体现着诗意的观念、而暗里却是表现着实际左右一切的自私欲望的艺术形象。

弗洛伊德把人的生活缩小并降低为一种对享乐的追求，这样就为庸俗的美学开辟了道路。他断言，整个心理过程都“自动地受着享乐原则的支配”[1]。弗洛伊德写道：“我们提出这样一个问题，在我们的心灵机构的活动中能不能找到一个主要的目的？可以大致近似地回答说……这种活动的目的就是体味享乐……”[2]

但尽管如此，弗洛伊德毕竟也不得不以“现实的原则”来限制

[1] 弗洛伊德：《心理分析概论讲义》，第二部，一九二二年，第一四六页。

[2] 同上。此处以及下文的重点，均系本文作者所加。

享乐的渴望，而承认享乐主义因素和理智因素之间历来就有的对抗性。必然性有其不可剥夺的权利，它迫使人不得不放弃许多愿望，因为只有这样，才能避免来自被冒犯的现实的可怕报复。

理智给享乐的本能以约束。“可是要放弃享乐……总是要花很大的气力才行，在这样做时是不无一种愤慨之情的。”❶ 也就在这里，幻想来帮忙了：它起着排气孔的作用，过剩的未实现的希望就由它而得到发泄。

幻想是无限的利己主义的领域，这种利己主义不受旁人的利益或者环境的力量的约束。在这里，一切反社会的享乐源泉都可以免去现实的严格考验，而得到想象上的实现；在这里，“一切都可以随心所欲地生长和繁荣，哪怕是无益的以及有害的东西。心灵中幻想的领域就是这样一种脱离现实原则、不受触犯的禁地”❷。

我们决不否认个人幻想的异常广泛普遍，这种幻想画饼充饥地填补了个人生活的缺陷以及成功、胜利或者幸福的不足之处。文学曾经描写过形形色色沉溺于想象的许多例子，探究过一个人的行动和幻想之间的相互关系，发现过幻想的心理和精神作用的进展。可是谁也没有想到会把这种想象力的无可克制的自私性质看作艺术的源泉。

谁也没有这么想到过，除了弗洛伊德和弗洛伊德主义者以外。弗洛伊德说，艺术家“也很容易得神经官能症。他心里老是充满着很强烈的欲望的冲动，他想要地位、权力、财产、名气以及女性的爱；但他却缺乏手段来获得这种满足。正因为这样，他就会像任何得不到满足的人那样，逃避现实，而把自己的性欲和自己的全部兴趣转到自己的想象力所创造的心爱的形象上去……”❸

艺术的幻想被认为是彻底反现实主义的，它避开现实，并且违反现实，以便实现欲望。在它的王国里取消了无情的客观必然性，而由个人任意胡行的主观性统治着一切。正因这样，弗洛伊德的信徒奥托·朗克才把艺术称为“人类最后的、最有力的安慰者”❹。那么，

❶ 弗洛伊德：《心理分析概论讲义》，第二部，一九二二年，第一六一页。
❷ 弗洛伊德：《心理分析概论讲义》，第二部，第一六二页。
❸ 同上，第一六五页。
❹ 朗克：《艺术家》，莱比锡－维也纳，一九二五年，第七四页。

是什么使这样的幻想成为一种审美的事实，为什么艺术家虚构的观念在许多人的心目中会具有这么重要的意义呢？原来全部原因就在于，我们一般人总是羞对空想的利己主义的荒唐妄为，总是几乎像掩饰手淫的恶习似的竭力掩饰自私自利的幻想，而只是为自己本人利用着幻想的主观性。艺术家却具有一种神秘的能力，能够出声地幻想，而同时使利己主义的幻想变得那样“柔和”，以致使人“不易发觉它们是来自被禁止的来源的”[1]。

艺术与个人的幻想海洋相接壤，而成为后者的一种独特的延续；艺术使我们安于自己秘密的幻想，使鄙俗的东西赋有崇高的外貌，非理性东西赋有合理的外貌，利己主义的东西赋有高尚的外貌。

二

弗洛伊德认为，艺术就其实质和作用而言，都近于梦。梦的形象在他看来是一种秘密的、不能容许的欲望的象征。同样，一切艺术作品，照弗洛伊德看来，也是“被压制和排挤的欲望的改头换面的（verkleidete）的实现”[2]。因此，任何艺术形象都具有公开的和非公开的内容。艺术的象征性起源于下面这种必要性，这就是用间接和迂回的方式来表现不容许直接和公开表现的东西。仅仅理解艺术形象是不够的，还必须猜测它。它的使命与其说是表露，还不如说是掩藏它的真正的涵义。形象是一种神秘，一种秘密。

弗洛伊德不仅把艺术形象和象征形象等同起来（在这一点上他同意二十世纪绝大多数唯心主义美学家的意见）。他同时还赋予象征这个概念以一种完全特殊的意义。人类的一切心理是一种“孪生”的心理，一切艺术形象是一种“孪生”的形象。一件艺术作品的表面呈现着道德的动机，而在它的深处，却蠕动着罪恶。

尽管人的欲望十分形形色色，而且还带有时间的印迹，但其中最主要的总永远是下面这两类：名利欲和色情欲。在一位进行创作的艺术家的背后总存在着这两种欲望，而归根结底，最富有诗意的故事也

---

[1] 弗洛伊德：《心理分析概论讲义》，第二部，第一六五页。

[2] 引自朗克：《艺术家》，第二七页。

就是“自我中心的故事”[1]。

弗洛伊德认为，我们每个人都充满着名利和淫欲的幻想。可是我们却以最大的憎恶对待别人身上的名利心和淫欲的一切表现，因为那是旁人的，而不是我们的欲望。艺术家的才华就在于：他能够克服这种憎恶，而赋予自己的名利、淫欲的幻想以一种巧妙的形式，使得大家都觉得这些幻想愉快可喜。

我们只能猜测艺术家借以达到上述目的的“技术”。首先，诗人掩蔽他的幻想的利己性质，把它们笼罩在某种诗意的烟雾之下。其次，他用“纯形式方面的”审美的快感来引诱人，博得人的好感。[2]

为了把审美的快感和感官的快感区别开来，弗洛伊德为前者想出了一个名词：“预感快感”（Vorlust）——一种预感到的快感。它与感官的快感属于同一本质，但它却是借着一种可以说是“有预感力的想象”而产生的。奥托·朗克在文章中陈述他的老师的观点说：“审美的快感，不管是对创作一件艺术品的人来说也好，或者是对欣赏这件艺术品的人来说也好，都只是一种预感到的快感（Vorlust），它掩蔽着这种快感的本来的、真正的源泉。”[3]艺术是实际动机通过形象而进行的秘密活动。而研究者的任务，与其说是要去解释、还不如说是要去暴露创作的过程。比如说，为什么在全世界的艺术中爱情的主题会具有那么大的诗意价值呢？奥托·朗克回答说，这是因为艺术家由于他们特有的心理气质，在实际生活中比别人更不善于对付爱情。诗人生活中的爱情愈是惨淡、失败、不完满，它在诗歌和小说中的形象就愈表现得光辉夺目：这是对于实际上的无能为力的一种想象上的补偿。诗人尽力以种种阻碍爱情实现的外界环境和外界障碍，来为自己在恋爱方面的主观上的无能作辩解。比如说，莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》中蒙太玖家和凯普莱特家争吵的原因，就是这样被解释的。[4]

---

[1] 弗洛伊德：《诗歌与艺术作品的心理分析研究》，莱比锡－苏黎世，一九二四年，第一〇页。

[2] 同上，第一二页。

[3] 朗克：《艺术家》，第七二页。

[4] 同上，第七一页。

通过悲剧形式来肯定人类恋爱的新道德准则，却被说成一种专为隐蔽地表现艺术家性欲上的不满足的形象密码。诗的彩虹般五色缤纷的美，只不过是用来装饰人的身体一个方面的一条孔雀尾巴，这一方面从美学观点来说决不是最美妙的；在艺术的最高尚的激情的外衣下，掩藏着用幻想的手段来满足自私的欲望。

弗洛伊德主义的颓废艺术学就这样得出了否定一切诗歌的结论。既然支配艺术的是无意识的东西，换句话说，是永远盘踞在无意识事物深处的一种肮脏而自私自利的动物性因素，那么，怎能得出别的结论呢！

几百年来批评家们徒然争论汉姆莱特的犹豫的心情的底蕴，徒然要从种种伟大的、人道的思想中去寻求这种底蕴。其实全部问题都可以用两句平淡无奇的话来解释明白。汉姆莱特是受了俄狄浦斯情意结的支配，他时常不自觉地希望父亲死去，以便占有母亲。正因为这样，他才迟疑不决，因为克劳迪斯所作的，实际也就是汉姆莱特暗地里——甚至对他自己——所梦想过的。克劳迪斯在汉姆莱特的意识中是敌对的，但同时他却又仿佛是汉姆莱特精神上的孪生兄弟。他们被一种无形的罪行的线索联系着。因此汉姆莱特的全部崇高的哲学都值不得认真看待。他那些高尚的念头只不过是在掩饰着、代替着真正的动机，因而只具有纯粹似是而非的性质。[1]

对于这种卑鄙论调该说些什么好呢？当你跟恶梦打交道的时候，你是没有讥刺的兴致的。这是市侩在厚颜无耻地发表意见。那位资产阶级颓废派的拉摩的侄儿[2]以恬不知耻为乐事，他把一切美好的东西倒进垃圾堆里，而感到一种恶作剧式的满足。如果汉姆莱特灵魂深处就藏着一个克劳迪斯，那么汉姆莱特还值得欣赏吗？如果高尚的思想只不过是对卑鄙的个人目的的一种转弯抹角的掩饰，那么高尚的思想还能够令人相信吗？

三

心理分析所以对莎士比亚抱着这么大的兴趣是不难理解的。关于

---

[1] 奥托·朗克在他的《艺术家》一书中所收的《〈汉姆莱特〉中的戏》这篇文章里，陈述并且分析了弗洛伊德的观点。

[2] 拉摩的侄儿是狄德罗所写的一个同名的对话体小说的主人公。

莎士比亚的回忆对每一个人来说都是一种珍贵的、亲切的东西。只要一提起莎士比亚的名字，我们就会沉浸在一种温暖的诗意的心情中。把这种最高尚的诗分解成几种最简单的本能的声音，这对于弗洛伊德的艺术学来说，是一项多么诱人的课题啊！

照弗洛伊德看来，决定李尔王对他几个女儿的选择的，根本不是什么历史的或道德的问题，它们只是构成艺术形象的一个不重要的和外在的因素而已。李尔王的选择实际上反映着因年老衰颓而放弃欲望的那一瞬间。李尔王是个行将就木的老头子，可是尽管如此，他却仍旧不想离开女性的爱。莎士比亚这个悲剧的自发的内容——它象征地表现在剧本的情节和人物中——就是被这样解释的。贡纳梨和吕甘体现着粗野的肉欲的爱的力量，而科第丽霞（她作为生命的代表实在是太好、太善良的）却代表着死亡的自然力量。莎士比亚这部震撼人心的作品的情节被简单地归结为：李尔王最后终于不得不放弃爱的享受而自愿地选择了死亡，他最后跟科第丽霞的结合一起也表现了这一点。"李尔把科第丽霞的尸体抱上台来。科第丽霞就是死亡！如果我们把剧中情节翻一个面（!!），那么我们就会觉得她是容易亲近（vertraut）和容易理解的。她是死之女神，就像德国神话中的瓦尔基利那样，专从战场上带走死的英雄。古老神话的千古不朽的睿智促使老人放弃爱而选择了死亡，与死亡的必然性握手言欢。"[1]

这就是对文艺复兴时期一部天才悲剧的解释！当李尔王抱着他无比美好的女儿的尸体说话时，通过他的口说出来的是一种巨大的悲伤和痛苦：这世界为什么这样可怕，这样疯狂残酷？在科第丽霞身上活生生地存在着全部人性之美，但是只消利剑一挥，这种美就消逝无踪了。难道统治着这个世界的必然性真的是精神上的瞎子，是冷漠无情，对任何人都不分青红皂白地一概给以无情打击么？

可是对弗洛伊德来说，让活的科第丽霞双手捧着李尔王的尸体还更为合适些，因此他以经验丰富的催眠术家的熟练手法"把剧中情节翻一个面"，仿佛这丝毫不会改变悲剧的实质，而只会使人更加容

[1] 弗洛伊德：《诗歌与艺术作品的心理分析研究》，参见《柯希谢的选择的动机》一文，第二七页（译者按：柯希谢是俄罗斯童话中的恶毒的老人）。

易理解它。

这种任意妄为的做法的含意是十分明显的：去掉莎士比亚这部伟大悲剧中的思想内容和诗的内容，而把它里面的形象看成是某种利己愿望的象征。爱的欲望和死的企求之间的斗争——从来是永恒的、不变的。

弗洛伊德不愿意了解这样一个简单而不可推翻的真理：任何诗歌、任何艺术都不可能建立在人类的机体的动物性因素中所潜藏的一些永恒不变的本能上。艺术之所以可能存在，完全是因为人超越于动物之上，并且他的一切兴趣和意念都深深扎根于社会的缘故。对旁人的爱，对并非属于自己、而是属于大众的幸福的渴望，对社会正义和自由的理想，对社会邪恶的憎恨，这才是艺术中的美的核心。

莎士比亚清楚地表明了麦克佩斯夫人心灵紧张的道德根源：她无力承受自己犯下的罪恶所不断压在她心上的重担。

而弗洛伊德却把麦克佩斯夫人归之于一种特殊的心理分析类型：已经获得成功，而在目的似乎已达的那个当儿却遭到毁灭的人的类型。在犯罪的时候那么坚决、毒辣的麦克佩斯夫人，等到需要享受她那不祥的胜利果实的时候，却精神沮丧而陷入了疯狂。这是为什么呢？弗洛伊德回答说，这是因为牺牲了女性温柔之后，麦克佩斯夫人也就因此注定了自己必将永无子女。

这样，作为莎士比亚笔下这个人物形象的主要支柱的个人动机总算找到了。但是，难道凶狠的母狼就不生育小狼么？而且，麦克佩斯夫人其实在什么时候感觉到自己的暴行所造成的这种可悲的生理上的后果呢？要知道莎士比亚这部悲剧是在一段极短的时间里发展的。最后这个问题连弗洛伊德自己也提了出来，不过他是以他特有的方式提出来的。他认为不言自喻：莎士比亚想到了麦克佩斯夫人面临着不能生育子女的威胁，因此他所寻思的只是：在这种情况下，诗人为什么要把他作品中的情节局限在这样短的时间里呢？弗洛伊德以他讨人欢喜的坦率承认说，他无论怎样也猜不出这样古怪的现象的原因。[1]

---

[1] 参见弗洛伊德收在《心理分析研究》论文集中的《心理分析工作中所遇到的几种性格典型》一文。

最叫人吃惊的是，居然有许多人愿意认真接受弗洛伊德这种艺术学上的萨满邪教，还有人根据弗洛伊德心理分析的引导的公式写出了“学术”论文。

弗洛伊德主义对悲剧所产生的满足的本质所持的总的看法也是同样值得注意的。两千年来，学者们一直在争论悲剧的净化作用问题。原来，他们的争论完全是白费，原来，根本不存在什么涤化的问题。奥托·朗克说：“悲剧的怜悯的基础——英雄人物毁灭、死亡所引起的满足，正如尼采所理解的那样，乃是一种醉心于残暴的性虐狂的精致的、升华的形式。”❶ 弗洛伊德主义倒是抱定宗旨一贯不移的：它在这里也像在别的问题上一样，还是面对着那班市侩，这班人只要一看到高尚的英雄人物受苦就会获得不自觉的快感，他们把自己这种幸灾乐祸的残酷心理掩盖在怜悯的面具之下。

四

为了证实自己对艺术幻想的看法，弗洛伊德无法引证浪漫主义艺术，因为在浪漫主义艺术中，理想的、应该有的东西起着如此重大的作用。浪漫主义的理想飞翔得那么高，它夸大的是人身上善良和美好的东西，而不像弗洛伊德的那些“白日梦”那样！因此弗洛伊德完全有意识的专去援引那些庸俗消遣的读物，那些正在资本主义国家里供应大量读者的甜蜜蜜的精神食粮，来支持自己的看法。他预先声明说，他所要注意的将不是那些主要为批评界所推崇的作家，而是那些始终最受读者欢迎的娱乐性惊险小说的平凡的作者们。这些作品很投合想入非非的利己主义的口味，也完全符合艺术幻想中的反现实主义倾向。这类小说的作者总是为自己笔下人物的走向成功扫清道路，照弗洛伊德的说法，他们扮演着爱护备至的上帝的角色。一位身受重伤血流遍体的年轻人在小说的下卷里，必定会在孜孜不倦的作者所慷慨施予的关怀照料和幸福安宁中恢复康健，这一类作品所起的作用，实质上只不过是：我们把自己的利己主义与含笑的主人公的利己主义融汇一起。“如果所有小说里的那

❶ 朗克：《艺术家》，第七四页。

些女士们都一定会爱上主人公，那就很难把这看成是对现实生活的描述，”——弗洛伊德在文章中这样说。对这句话我们不能不表示同意。当我们在想象中把一位年轻而怪僻的百万富翁的太太娶到手，而丝毫不化力气地就克服了许多不可克服的阻碍时，我们很难说自己是在接近现实生活。

的确，庸俗小说，这种早就被别林斯基公正地看作资产阶级社会特殊产物的东西，完全符合弗洛伊德关于艺术幻想的概念。可是，那些“为批评界所推崇”、而被弗洛伊德所搁置不论的作品又怎么说呢？他并不否认，这些作品中有很多是跟那些天真的“白日梦”离得很远的。但同时，他却无法“消除这样一种推想，那就是，就连这种极端的远离也仍然是以千丝万缕的中间环节与它们（按指白日梦——译者）联系在一起的”[1]。请看，弗洛伊德终于讲出了他蕴诸内心的一种想法。古典艺术是由庸俗“艺术”派生的。只有当我们从庸俗小说出发的时候，我们才能通过千丝万缕的中间环节，最后理解具有高度艺术性的文学。果戈理、司汤达、托尔斯泰总是用重重外衣包裹着、并且不自觉地隐蔽着那些庸俗小说所天真而坦白地一口道破的东西。但尽管如此，他们的实质仍然是一样的。请看，弗洛伊德的“美学”是以多么厚颜无耻的彻底性在贯彻着他那卑鄙的原则！

那么在这种情况下，如何来理解司汤达那部不朽的小说中的题辞“真实，严酷的真实”呢？如何来理解巴尔扎克或者果戈理的无情的社会批判，福楼拜对生活中全部暗淡景象的描绘，托尔斯泰对一切形形色色的假面具的揭露呢？如何理解海明威的那句话——“没有任何幻想，不管坏的也罢，好的也罢”呢？弗洛伊德主义只好回答说：这样的现实主义艺术是不可能存在的，它违反人类心理的根本法则，而研究者的任务也正在于揭破作为它的基础的自我欺骗。

艺术家有意识的创造是一种用来体现受压制的无意识的欲望的密码，而弗洛伊德的艺术学就是在向我们提供一种密码本，以便我们理解这种密码。然而还存在着一种艺术，更紧密、更直接地与黑暗的无意识的王国联系在一起。这就是抽象艺术。抽象主义与弗洛伊德学说

---

[1] 弗洛伊德：《心理分析研究》，第一〇页。

的内在的接近关系是众所周知的，西方有不少批评家就把弗洛伊德的学说看成从心理学上对抽象主义所作的一项最权威的批准。

弗洛伊德学说最反动的支派之一的首脑容格，曾对抽象艺术作过一种非常奇特的解释。他说，一幅抽象派的画并不能表现画家的意识。因为意识天生是为我们与外界、与其他人的相互关系服务的，因此，它应该把事物反映得像一切人所看见的那样。而不符合任何外界事物的形象成分，显然是从潜藏在意识后面的内心深处产生的。显然，我们这里所接触的是特殊的象征：这些象征的含意是艺术家自己所完全不理解的，作者本人实际上一点不知道他所创造的作品的内容。

照容格看来，这种假设从精神分裂症患者——这些人的意识是被无意识的因素的难堪的压力所破坏的——的艺术作品中得到令人信服的证明。在精神分裂症患者的作品里，我们可看到仍为抽象主义所特有的彼此矛盾的感觉的混合，或者是完全的无感觉的情形。“画幅由于它离奇反常、刺激感官、骇人的或者怪诞的放肆意味，使人们看了觉得寒冷，或者不敢再看。”❶ 不管在精神分裂症患者的画里或者在抽象派的画里，都没有一点东西使看的人觉得亲切，一切都使他感到厌恶。那种不像样的病态的、庸俗而不可理解的东西之所以出现，决不是为了不表现什么，而是为了蒙上一块罩布，把内容掩盖起来，使任何想要理解它的人都无法理解。在两种画里都是为逃避现实而躲入无意识的世界。一切都像遭过地震似地凌乱、破碎。在两种画里无意识的东西都以一种原始、野蛮的面貌出现，表现为一个骇人的史前人一般丑陋的妇人，化成一个嘿嘿苦笑的丑角，或者像一个狮头蛇尾的怪物似地在那里挤眉弄眼。总之，抽象主义是精神分裂症心理在艺术上的体现，是弱小的“我”在强大的无意识的“它”的重压下所发生的崩溃和毁灭。

容格把抽象主义简单地解释为一种精神病的结果；把它说成是一种医学上的现象，而不是历史上的现象。实际上，抽象主义所反映的并不是个人的病症，而是时代的病症，正在死亡的社会制度的病症。

---

❶ 引自伦纳的《心理学与现代绘画》一文，载《艺术杂志》，一九四七年，第四期。

一个艺术家尽管心理上完全正常，但却仍然完全可能传染上从一个社会阶层的深处、从一种社会心理的深处产生出来的绝望和恐怖。当然，精神上不稳定的人最适合于表现一种巨大的文化在意识形态上崩溃的倾向；但是必须注意到这种历史性的崩溃，我们才能理解在这种情况下，这些人个人神经上的疾病在这里所具有的特殊的、可以说是思想体系的意义。同时，容格把抽象主义与人类心理的根本的、永久不变的特征联系在一起，因而把抽象主义合法化了。结果抽象主义也就像精神病那样地是必然的东西。对于弗洛伊德主义来说，说明同辩护与合法化向来就是一回事。

五

由于了解艺术形象的辩证关系，古典美学因而能够把个别性提高到了一般性，个性提高到了典型。弗洛伊德主义却恰巧相反。它断言，一般性在艺术中只具有纯粹表面的性质。在艺术观念这个复杂难解的词儿下面，永远掩盖着作者心理上的经历，他的种种个人欲望的一种特殊的结合。

弗洛伊德学说对于生平经历，并不是从它的历史制约性，从它对时代的规律的从属性来加以分析，也不愿在个性上看到时代的印记。弗洛伊德很聪明，他不会不理解到，如果对生平经历作历史概括性的分析，那么他的全部理论基础将会受到什么样的威胁。因此出路只有一条：承认个人生平经历是一堆偶然事情。固然，有一次弗洛伊德曾经问过，是否应当不再理睬那种硬说“出生的偶然性对于一个人的命运具有十分决定性的影响”的看法？不过他自己当时马上毫不踌躇地回答说“实际上，我们生活中的一切都是偶然的。”❶

我们还不致于幼稚到把弗洛伊德对偶然性在世界上的位置的看法信以为真。对弗洛伊德说来，逻辑到处只扮演心理学的附庸这种无足重轻的角色，而信念则总是仰承提示的鼻息。在其他场合，只要对他方便，弗洛伊德也会很灵活地转而把那些不稳定的、偶然的人类心理表现看作是某种绝对必然的东西，而彻底否定偶然事物存在的可能性

❶ 弗洛伊德：《列奥纳多·达·芬奇》，莫斯科，一九一二年，第一一八页。

本身。在梦中一切都是绝对必然的，而在人（并且是艺术家）的生平经历中一切都是偶然的。请看这里还有什么逻辑！我们想知道的，只是那些把弗洛伊德赶到这个死角落里去的原因。

人类生活的社会内容是无限广阔的，而从它出发，正如科学的全部经验所证明的那样，就可以说明各种艺术作品的主要特点。可是对弗洛伊德来说，社会意识是某种偶然的、表面的东西，它不能深入个性的深刻基础，而且实际上并不接触这些基础。弗洛伊德屡次不断地说，对心理过程的控制并非来自外界，来自社会影响，而是来自无意识的本能，来自永久不变的人类欲望。既然这样，那么艺术形式和主旨的不断变化和无限的多样性又该如何解释呢？这里，没有偶然性就无论如何也说不通了。

包括在儿子—母亲—父亲这样一个三角关系中的种种偶然性的关系，造成了性欲的个人变形，因而也就决定了艺术家的情感和形象的怪异性和独特性。“我们不应当希望，”弗洛伊德说，“在列奥纳多的画里除了不变的性欲冲动的痕迹之外，能再找到任何别的东西。”[1]

在列奥纳多·达·芬奇的画《圣安娜》里，玛丽亚坐在她母亲的膝上，两手伸向婴儿基督。安娜脸上挂着隐约的微笑，就像一个饱经沧桑、因而变得忧郁、而对一切抱着怀疑态度的人那样，——她用温厚的伤感心情和某种超脱世事的神情望着女儿：永远是那种千古不移的生之循环，连女儿也有了自己的孩子。玛丽亚的脸上流露出一种疲倦的温柔和沉思的表情——母亲对孩子常有的温情。这是不同辈行的人们的不同的处世态度。这是一位沉思着人类年龄的深刻含意的老人的作品。它跟那幅令人惊叹的米兰的草图不同，在那里，篇幅的狭小仿佛提出了要十分巧妙地构图布局的任务，而在这里却绰绰有余地在人物背后展开一幅美妙的远景，有列奥纳多最爱画的岩石、粗壮的浓荫如盖的树木、绵亘到画面深处的薄雾等。需要写整整的一部书，才能大致地概括一下列奥纳多这件独出心裁的杰作的艺术内容。

然而弗洛伊德却认为，这种内容不过是艺术家童年回忆的总结。“列奥纳多的童年是跟这幅画一样奇特的，他有两个母亲……”[2] 弗洛伊德想把这位身上兼有整个文化时代的种种成就和矛盾的、十分多

---

[1] 弗洛伊德：《列奥纳多·达·芬奇》，第六四页。

[2] 同上，第八四页。

方面的天才所创造的形象，完全归因于下面这个情况：列奥纳多在襁褓时代就失去了亲生母亲，而由继母照管，这位继母用她的善良和温厚代替了他的母亲。可是在这幅画里有无任何根据足以作出这样出人意料的结论呢？弗洛伊德的根据是，连圣安娜也被画得很年轻，我们在她脸上看不见时间所留下的皱纹。弗洛伊德完全不顾这样一种决定性的事实，那就是列奥纳多和别的许多画家，在表现具有理想化色彩的人物面部时，都是采用类似的画法的。这种情况的总的原因是在于这个时代的共同的审美趣味，而弗洛伊德却把它的原因归结为“纯个人的感受”。我们在米开兰琪罗的作品里可以看到富于朝气、创造力和青春的蓬勃精力的老人。怎么，难道还是叫我们去求助于艺术家纯个人的童年回忆么？弗洛伊德甚至也不愿意看到，圣安娜尽管没有皱纹，却决不年轻。用来刻画她的并不是身体上的衰迈特征，而是那种已经活过大半生，现在正从这个高度来看尘世种种虚幻欲望的人对周围世界所特有的神态。列奥纳多创造了一个美丽的垂老的女性的理想化、概括化的形象。

弗洛伊德企图“借助于一些细小的……个性特点”，来揭示“他（指列奥纳多——德涅普罗夫）的精神和理智发展的条件”。[1] 列奥纳多的父亲，一个事业顺利的公证人，对他那天才的儿子是不经意、不关心的。正因为这样，列奥纳多自己（有其父必有其子）在对他的儿女——绘画——扮演父亲的角色时，也是漠不关心地让它们一任命运的摆布。在这里，我们非引证原文不可，否则，人们会觉得你这是故作恶意的讽刺了。“谁作为艺术家来进行创作，谁就会感到他对自己的作品来说好像是一位父亲。对于列奥纳多的艺术作品来说，把他和一位父亲等同起来是有着不幸的含意的。他创作了它们，以后就不再去关心它们了，这正像他的父亲不关心他一样。”[2]

为了力求用那些必然被别的印象所排挤掉了的家庭、童年的印象来解释列奥纳多的智慧和趣味的倾向，弗洛伊德悍然不顾地发出十足胡说八道的谬论。他称列奥纳多为第一个用观察和个人判断来建立自

[1] 弗洛伊德：《列奥纳多·达·芬奇》，第一〇七页。

[2] 同上，第九二页。

己的全部活动的人。那么，这位文艺复兴时代的智者在科学上勇敢求知的精神和独立思考的决心到底是从哪里来的呢？弗洛伊德回答说："……如果说他曾教导人们去蔑视权威，不去模仿'老人，并且一再指出研究大自然是获得真理的源泉，那么他这样做时，不过是用一种人所能够达到的最高的升华形式，重复了在那个惊奇地观望世界的小男孩身上所已经自然产生了的决心罢了。那些把科学的抽象观念搬过来作为个人具体经验的'老人'和权威，只相当于父亲，而大自然却再一次成为哺育他的温柔善良的母亲。"❶ 因为"个人的上帝……不是别的，就是被过分推崇的父亲"❷，所以列奥纳多在不自觉地否定他的父亲的同时，也必然会进一步否定个人的上帝。

试想，假如偶然的机缘使列奥纳多有了一位温和而慈爱的父亲的话，那么文艺复兴时代的文化乃至于人类整个文化该会遭到多大的损失！看来，文艺复兴时期整个说来就是个专出坏父亲的时代，因为当时许多优秀人物都参与了反对个人上帝——"被过分推崇的父亲"——的观念的斗争，同时又热切地紧偎着大自然这个温柔的慈母的怀抱。世界观上最伟大的历史性变革，却被弗洛伊德贬低为个人经历性质的偶然现象。

饶有趣味的是，不但无神论，就连无政府主义也被直接归因于儿女跟父母的关系。抓住几个恰好小时候是养子，或者曾经在家庭中受过屈辱的恐怖主义者的生平中的某些事实，朗克就概括说：父母的严厉和不公正会在孩子们的心灵中积聚起报复的愿望，然后遵循心理"转移"的法则，不自觉地渴望从一个普通的父亲变成专制的父亲。对于一个国家，皇帝起着形式上与一家之主的父亲类似的作用，而正就是这样可说是组织上的类似，引诱人们去把皇帝与父亲等同起来，并且对他产生一连串报复的情绪。❸ 在弗洛伊德的残酷的神话里，常常发生一些比普通无害的神话中更为惊人的变幻作用。

弗洛伊德主义者运用把弑君和弑父等同起来的办法，来猜测陀思

---

❶ 弗洛伊德：《列奥纳多·达·芬奇》，第九五页。

❷ 同上，弗洛伊德这样写道："……我们认为宗教需要的根源，就在于与父母亲有关的情意结……"（第九五——九六页）。

❸ 参见朗克《艺术家》一书中《救世幻想的例证》一文。

妥耶夫斯基个人生平经历中的秘密，并想以此获得理解他的作品中的隐秘含意的锁钥。涅费尔德在他曾受弗洛伊德赞许的《陀思妥耶夫斯基》一书中，根据固定的心理分析公式，用这位伟大作家对自己那位冷酷无情、贪婪而且有铁石心肠的父亲的不自觉的憎恨，来解释他参加彼得拉谢夫斯基小组的原因。“只有用父亲的情结才能解释这一行动，因为在无意识的境界中父亲和皇帝是同一个人，正像我们从神话和故事里的正常人和神经病者的许多梦中所遇到的那样。”[1] 根据这种看法，陀思妥耶夫斯基的政治和哲学思想应当被看作是他的俄狄浦斯情意结中的人物的象征性标志。《卡拉马卓夫兄弟》只不过是一部弑父的长篇小说。同时——而且这也许是最奇妙的事——“魔鬼般的”格鲁申卡占据着母亲的位置，而为了母亲，在每一个正规的俄狄浦斯情意结中都必定会展开一场父亲与儿子之间的斗争和竞赛。

而陀思妥耶夫斯基那种痛苦的对祖国之爱，只不过是被禁止的迷恋母亲的情欲的象征而已。“母亲——大地！”在无意识境界中，母亲、哺育者、教养者总是跟大地二者合一的。“因此祖国在一切民族的幻想中都是作为一个妇女而存在的……”[2] 对祖国之爱是一种对最不能容许的乱伦欲望的代替性的情感。“爱恋之情，如果用来对待真正的母亲就会受到惩罚，但却可以不受任何非难和良心责备而变为对祖国的热爱。”[3]

弗洛伊德理论的主要含意，也正就是要抽掉人类本质的社会内容。然而如果从一个人的内心世界中去掉社会生活的反映，剩下的还有什么呢？剩下的只有动物性的东西了。

比起他那些不彻底的学生们来，弗洛伊德的重要优点之一就在于，他并不企图逃避上述的结论。他写道：“在我看来，人们过去的发展并不需要别的解释，它只是动物的发展而已。”[4] 固然，有些人

---

[1] 涅费尔德：《陀思妥耶夫斯基》，彼得格勒出版社，列宁格勒－莫斯科，一九二五年，第三〇页。

[2] 同上，第四八页。

[3] 同上。

[4] 弗洛伊德：《在满足的原理的彼岸》，莫斯科，一九二五年，第八一页。

企图臻于至善，但是——根据弗洛伊德的信念，——要这样做，不是通过把动物的欲望提高为人的欲望的途径，而只能把这些欲望排挤到无意识的精神生活领域中去，让它们在那里处于不能如愿以偿的永远紧张的状态。

如果除了家庭“情意结”之外，弗洛伊德不在自己的理论中偷运进一些最简单的社会关系，那么他就会无法前进一步，而只是一味在“像牛鸣那么简单”的、永远相同的生物本能的圈子里打转了。在以个人所有制和男性统治为基础的家庭中反映出来的社会关系，弗洛伊德把它翻译成自古已然的性的冲突的语言。他随时随地都力图不把家庭看作一个人类最小的社会单位，而把它看作一个基本的性的单位。正因为这样，俄狄浦斯情意结完全不是一种简单的杜撰，在保留心理分析的其他重要观念的条件下是不易抛开它的。俄狄浦斯情意结是一种不依社会生活为转移的人类关系的神话。弗洛伊德得出的那种骇人听闻的荒唐结论，当用来说明艺术创作时，与其说它所根据的是心理分析的“情意结”的具体内容，还不如说它所根据的是弗洛伊德理论的根本意图：特别强调没有受过社会关系所起的改造影响的、在逻辑上可以说是发生在这些关系之前的那种纯粹个人心理的方面。

俄狄浦斯情意结在解释美学和道德方面的现象时所达到的骇人听闻的结果，使许多精神分析学说的信徒们感到害怕，因为他们缺乏自己老师的那种厚颜无耻的勇气和彻底性。他们试图不用俄狄浦斯情意结而代以其他不那么骇人的、比较体面的情意结：这里既有缺陷情意结（我们可以回想一下，塞林杰尔的小说《脸上的深洼》里的少年主人公就老实不客气地运用着这种情意结），也有原始恐惧情意结，以及为数众多的双重人格情意结等。这些时髦的心理学观念多半是从弗洛伊德学说中摘取出来，而被提高到了首要的地位的。其他的一些派别把弗洛伊德学说中某些初具规模的倾向发挥到了极端。比如说，反动透顶的容格学派发展了弗洛伊德主义中的神秘主义因素，用纯粹宗教的精神来解释无意识的象征，宣称科学已是明日黄花，而人类心理乃是朦胧的奇迹王国。容格的追随者们把弗洛伊德拼命用来掩蔽他的学说的核心的那层伪科学的外衣也剥掉了。

不用说，每个派别都大吹大擂地赞美自己的货色：都说只有它那

一派的“情意结”是货真价实的情意结，只有它的“性欲”是真正的“性欲”。而实际上，这许许多多心理分析的变态，彼此之间的差别，只在于它们折衷的程度不同而已。

六

弗洛伊德主义者像乌鸦似的围聚在陀思妥耶夫斯基的作品周围：他们觉得，陀思妥耶夫斯基笔下人物的痛苦心理，为心理分析提供了特别显明的证据。每一个弗洛伊德主义的流派都竭力要我们相信，陀思妥耶夫斯基在他的作品中所运用的正就是它这一派的“情意结”。

可是在这一切里面，最有意思的却是：弗洛伊德主义者避而不谈陀思妥耶夫斯基小说的实际内容，尽管在这种内容里，似乎恰巧体现着心理分析学说的基本公式。这种克制是有充分的理由的。

当表现处于紧张的思想探索中的人的时候，陀思妥耶夫斯基时常在无私的意念活动里猜测个人和自爱动机的无意识的制约。表面上高尚、主观上真诚的精神活动，暗地常受疯狂渴求的个人权势欲所指使，关于公共幸福和自我牺牲的高尚思想，常与强烈的名利心和自私心并存于同一个人身上。

陀思妥耶夫斯基对此有他自己的说法：一个人在思想上超过现存社会的时候，同时却也常常在自己的身上，在自己的欲望、神经和潜在的心理意图中，蕴含着这个被否定的社会的原则。他的理解和道德判断所奋起反对的世界，他自己的个人肉体却依恋不舍，他不先与他自身进行斗争，就无法跟他的周围现实进行斗争。在追求集体精神胜利的同时，他在心灵深处却仍然是一个个人主义者。比起较为自由和勇往直前的思想来，他心灵中无意识地起感觉作用的那一“部分”，是更牢固地屈服于社会关系，更完全地与后者融合一起的。理智的勇敢任性，是不能消除无意识因素的社会制约性的。

这里我们不可能涉及下面这个极有意思的问题：陀思妥耶夫斯基所描写的心灵矛盾，究竟与他那个时代的各种矛盾相关联到何种程度。不过，无论如何，有一点是无可争辩的：陀思妥耶夫斯基的“无意识因素”与弗洛伊德的“无意识因素”毫无共同之处。在陀思妥耶夫斯基，无意识因素与社会关系的性质最为接近，而在弗洛伊德

伊德，它却最不依赖于社会的影响，离历史的进程也最远。在陀思妥耶夫斯基，正是无意识因素能够首先掌握周围现实的主要规律，而在弗洛伊德，它却是从我们身体的自发的欲望中产生出来的。在陀思妥耶夫斯基，无意识因素依附于利益，而在弗洛伊德，它却依附于需要。

因此弗洛伊德主义者对于艺术材料毫无办法，尽管乍看起来好像后者很容易为他们所掌握。所谓对极深刻的艺术作品的分析，实际上只不过是意味着这些弗洛伊德主义者在其中寻找“情意结”，而所找到的，也只不过是“情意结”而已；同时，每一个心理分析的流派，又只是在陀思妥耶夫斯基的作品中恰好找到它所要找的东西。

考斯在他那部论述拉斯柯尔尼科夫的书里所依据的出发点，就是阿德勒所研究的“缺陷情意结”——对妇女的恐惧和力图贯彻自己男性的权力和意志，用任何手段来克服这种恐惧的心理。

知道这一点，我们实际就等于已经知道了陀思妥耶夫斯基的这部小说。“女人原则”表现了拉斯柯尔尼科夫个人的弱点。他害怕用通常的性的方法去证明他的男性因素，因此选择了杀人的道路。自然，他是永远不会去杀死一个放高利贷的男子的。[1] 甚至他杀死那个放高利贷的女人的姊妹丽莎维塔，也决不是偶然的事：他是无意识地力图这样做，使得他的男性的自我证明更明显一些。[2]

《罪与罚》的真正内容被一笔勾销了。拉斯柯尔尼科夫的沉思、他的激动思想的波动，这一切只不过是一些思想象征，其中秘密地陈述了拉斯柯尔尼科夫对女人的态度。

而涅费尔德却正如弗洛伊德本人一样，认为“陀思妥耶夫斯基作品的特点只能用他的俄狄浦斯情意结来说明”[3]。

考斯断言，拉斯柯尔尼科夫所以杀死女高利贷者，正因为她是个女人，他在任何情况下都不会去杀死一个放高利贷的男人。而关于这个问题，涅费尔德却写道：“拉斯柯尔尼科夫所杀死的那个放高利贷

---

[1] 考斯：《陀思妥耶夫斯基笔下人物拉斯柯尔尼科夫的梦幻》，慕尼黑，一九二六年，第二八——三〇页。

[2] 同上，第三三页。

[3] 涅费尔德：《陀思妥耶夫斯基》，第七九页。

的老妇人，是在象征一个父亲。这一点仅仅从她的吝啬就可以得到证明，这种吝啬激怒那个大学生，正像父亲的吝啬激怒作者一样。”[1]但尽管如此，父亲为什么要变成女人呢？原来这其中有着生平经历上的过度环节：作者心爱的姊妹陷入了病态的吝啬狂，后来被人谋杀了。她的形象与父亲的形象合在一起，结果后者就变成了女人。

只有在中世纪时对大自然所作的象征性解释中，才能找到诸如此类的任意杜撰的例子。

学术史上有过关于美的美学，关于崇高的美学，关于滑稽、甚至丑恶的美学。弗洛伊德第一个企图创立一门谈论卑鄙事物的美学。正像可以预料到的那样，用这种美学去分析艺术作品，结果就把这些作品作为艺术现像的意义彻底消灭了。在对艺术的态度上，再一次暴露了整个弗洛伊德学说的卑不足道和毫无用处。

（吴均燮译自苏联《文学问题》杂志，一九六一年，第五期）

[1] 涅费尔德：《陀思妥耶夫斯基》，第七九页。

约翰·杜威及其美学“信条”

〔苏联〕A. 叶果洛夫

美国今天已成为反动资产阶级思想的中心。符合帝国主义集团意图的各种反动理论和反动观念，正在美国被精心培植，大量滋长，而且被装扮得冠冕堂皇。值得注意的是，帝国主义资产阶级的一切政治家和思想家们，如今处心积虑的，主要就是想如何把革命情绪日益高涨的广大人民，置于他们的影响之下。

由于这个缘故，他们现在便特别注意到艺术和美学。因为他们也明白，文艺作品对于广大的读者、听众和观众，确实有巨大的影响。

在各个资产阶级国家，既不缺少所谓“纯艺术”的理论，也不缺乏形式主义流派的作品。但在今天，甚至连极端露骨的反动派也日益频繁地号召艺术家们到人民中间去；他们不再鼓吹脱离生活的论调，也讲起“艺术与生活的有机联系”的必要性来了。——这倒是一个颇能说明问题的朕兆。

在这一方面，以约翰·杜威作为始祖的“工具主义”❶ 美学，就是一个很明显的证明。

在美国文化史上，还不曾发现另外一个像杜威这样自命不凡的哲学家。杜威认为他自己的“工具主义”理论不仅是哲学上的一大改

❶ 工具主义，实用主义的变种。它否认物质是客观存在，否认自然和社会的客观规律性和现象间的客观因素的因果联系。它认为世界是混乱的，只有人的意识才能整顿世界。而人的观念、概念，并不是外界对象、现象及其客观规律在意识中的反映，只不过是“整顿”世界的工具。——译者注。

革，而且是教育学、历史学、社会学以及美学的“光复”。杜威的美学见解在美国影响甚大，而资产阶级的思想家也总是热烈赞扬杜威的美学见解，把他的美学见解以及所谓“他的逻辑学和历史学见解”，都同样看作“文化方面最宝贵的贡献”。

在莫里斯、卡连、曼罗、戈特沙尔克以及其他许多属于不同流派和学派的美国艺术理论家的论著里面，都可以明显地看到杜威的思想。

对于杜威的美学体系，必须密切地注意，批判地分析和揭露。因为正是杜威这个人，最惯于使用各式各样的诡辩，最喜欢花言巧语，最能充分表达美国反动资产阶级哲学思想和美学思想。

杜威曾经屡次谈到美学问题，而最能充分表明他的美学观点的，是他的《艺术即经验》一书。在这本书里，杜威一方面同古希腊的思想家们（亚里士多德、柏拉图）进行辩论，另方面又跟他的同时代人（桑塔雅纳、克罗齐）展开论争。杜威认为，用“工具主义”观点来解释艺术，是美学上的一大改革，而这一改革似乎就奠定了理解艺术史、理解艺术本质的“科学基础”，因而也就有可能制订出在今后促进美学繁荣发展的可靠原则。杜威完全是依据实用主义的认识论来发挥他的美学见解的。然而，决定杜威的全部论断的具体内容的，毕竟还是美学的特殊对象，是在美学中照例要接触到的全部具体的问题，是美学问题的解决方法；要想用简单的演绎法，从实用主义认识论的一般原则里面引伸出这些论断，这是不可能的。

杜威的论著向来是十分冗长的；在表述他的论点时，他的话也总是含糊其辞，而且附带着许多保留，夹杂了不少毫不切题的插话。杜威一方面贬低理性的作用，同时却又发誓忠于理性。他把艺术贬低到纯动物的情绪的地步，同时他又大谈艺术家活动的“纯理性”的基础。因此，要分析杜威的美学观点，不能根据他表面说法，而必须根据他的著作的实际内容来加以判断。

正如美国的马克思主义者霍华德·谢尔扎姆[1]所说的，杜威在谈

[1] 霍华德·谢尔扎姆（一九〇三——）：美国哲学家。著有《什么是哲学》（一九三八年）及《社会主义与道德》等书。——译者注。

到任何一个问题的时候，历来都不直截了当地说话。这当然不是偶然的事。在杜威展开哲学活动的时候，正是帝国主义的矛盾日益尖锐，马克思主义思想体系业已在世界六分之一的土地上从实践中证明了它的伟大生命力，而实用主义的哲学甚至也已受到某些资产阶级学者的尖锐批评的时期。在这种情况下，实用主义者便越来越多地使用“巧妙含糊的说法”来掩饰他们的本来面目。

离开了狡计和诡辩，资产阶级思想家便寸步难行。杜威最懂得这一点，所以他就在他的哲学论著以及“工具主义”美学论著里面，极力使用蛊惑煽动的伎俩，求助于各式各样的逻辑上的诡计。其实，在杜威的全部论断之中，关于生活与艺术的关系的论点，有不少地方乍然看来倒也是正确的；他对于生活和艺术的观察，也有不少地方是准确的。但是，他的论著的实际目的，并不是要恢复被他的同行们解释得十分混乱的艺术史的真正规律，而是企图利用传统的资产阶级美学当中许多显然不合情理的漏洞进行投机，以便把美学问题掺和到他的“工具主义”理论的一般论断里去。

在《艺术即经验》一书的第一章里，杜威便抨击了那些认为艺术作品“存在于人的经验之外”、并且离开“人的生活条件”去孤立地分析艺术作品的理论家们。[1] 他认为，这种观点并不能深入理解艺术的真正本质。而他自己提出的任务，就是要“恢复精确而又集中的经验形式（即艺术作品）与日常的事件、行为、忧患（这一切已被公认为经验）之间的连续性”[2]。可是怎样来恢复呢？

杜威断言，如果我们从分析博物馆和艺术陈列馆里收藏的古典艺术作品入手，那就不可能有效地解决这个问题。这些作品早已同产生它们的那些生活条件“失去联系”了，所以不能从这些作品的“古典”形式中察明它们的真正起源。杜威说，唯有采取“迂回的途径”，才可以理解审美经验的实质；这也就是说，应该丢开艺术作品本身，而去研究“经验之中平常的作用和情况，这些作用和情况我们通常是不看作审美的东西的”[3]。杜威不仅要从古人的生活里，而且还要从动物的行为里寻找这些“平常的”特征，他想极力从这里

[1][2][3] 杜威：《艺术即经验》，伦敦，一九三四年，第三、四页。

找到人类经验的审美素质的来源。

杜威认为，对于经验的特殊理解，是区别过去的艺术理论和“工具主义”观点的主要分界线。在谈到经验的时候，杜威摆出了似乎要跟主观唯心主义作战的姿态。例如，他曾经尖锐地批判贝克莱[1]，因为贝克莱认为经验是介于人和自然界之间的幕布，它把两者隔离开来。在这种批评里面，有许多地方也是正确的。可是杜威主张用什么来代替贝克莱的解释呢？他提出来的，依然是唯心主义，只不过经过改头换面罢了。杜威主张应该从自然界与人之间的不可分割的联系中去理解人和自然界，但是他并没有谈到整个自然界以及其中许多个别事物的客观性质。杜威说，如果你询问某人促使他采取某种行动的原因何在，他无疑会提出明确的回答。比如，一个正把点燃的木柴放进火炉里面去的人，一定会说，这样做是为了让火烧得更旺一些。一个人——杜威继续推论说——往往由于出现在他眼前的以及浮现在他的想象之中的精彩的表演而陶醉。由此可见，事物的本质就在于它的应用之中；而事物的本身，也只是在经验之中由于它的适用而显示出来的某种东西。杜威武断地说，关于事物的客观性质，关于现实中的审美属性，这都是我们丝毫也不能了解的；人只能认识自己对于来自外界的影响的反应，而无力超出这个范围。

因此，杜威便提出了所谓“存在就是被使用”这一论题，来代替贝克莱所说的“存在就是被感知”的论题。从杜威的观点看来，事物的存在仅仅以它被纳入经验的程度为准，仅仅以它被人使用的程度为准。可是这里便产生了一个问题：在有主体之前，客体是否存在呢？在有人的经验之前，客观世界是否存在呢？杜威有意回避，没有明确提出这个问题，可是他的这一番议论的倾向却是很明显的：他否认在人的经验之前，在实践之前便有客观世界存在。他主张必须把这一切永远放在一起加以观察。他认为，如果否认“自然界与经验的连续性”，那便是“否认那些使事物成为好坏、美丑、以至令人爱憎的素质的本性”。[2]

---

[1] 乔治·贝克莱（一六八四——一七五三）：英国哲学家、主教、主观唯心主义者。
[2] 杜威：《经验与自然界》，纽约，一九二九年，第二一页。

按照杜威的看法，所谓经验，就是人与自然界不断相互作用的过程。在这个过程中，人利用自己的全部器官去克服他在力求顺利生存的道路上所遇到的一切障碍和抵触。

在这里，我们碰上了杜威所惯用的投机取巧的方法。他指出人与环境之间的积极联系，这一点自然是正确的；然而他却对这种联系做了完全颠倒的和错误的解释，其原因就在于他的这种解释的依据是虚假的。在杜威的解释里面，物质与意识的区别、理论与实践的区别、环境与人的区别、精神与肉体的区别，都消失得无影无踪了。这样一来，关于在人之前自然界即已存在并且不以人为转移这样一个事实，也就被掩盖起来了；剩下来的，仅仅是两者不断地相互作用的过程，是两者联成整体的独特过程，而且它的两个极端都是不接受任何定义的。

马克思主义以前的全部哲学，都没有能够指明人类的活动在改造自然界和改造社会环境方面的能动作用。在这种情况下，杜威关于经验的论断，似乎旨在于克服哲学的静观性质。但是，在强调生物与环境之间积极的交互作用的因素时，杜威实际上所发挥的那些见解，却是反对对于经验的唯物主义的解释的。"相互作用"这一术语，从字源学的角度来说，其含义是指相互作用的成分（inter-action）而言的。杜威用另一个术语——"交易"（trans-action）代替了这个术语，这是别有用意的。他使用这个术语的目的，就在于企图说明在客观与主观之间，精神与肉体之间，生物与环境之间，都不可能有严格的界限。在杜威看来，唯有它们之间连续不断的相互作用过程，才是实际存在的东西。

杜威这种"连续性"思想，就是他的哲学的中心思想，也是他的美学的基础。以彻底的相对论的面貌出现的主观主义思想，在任何别的资产阶级美学家的论著中，也许都没有像在杜威的论著中所表现的这样明显露骨。这是不足为奇的。

关于这一点，我们将在下文更清楚地加以论述。在这里，先让我们指出这一点，即这种"连续性"，据杜威的见解，必须在现实的因果关系之外去加以理解。他对这个问题故意提出这样的解释，目的是要否认决定论，否认诸现象的客观制约性。所谓经验，照杜威的看

法，只不过是“主体的直接的经验”，主体的感觉的总和而已。杜威断言，人只能依靠自己的感官和智力，从源源不断的非理性的印象中，创造出世界的“实在”景象，而这种景象便是“实际存在的现实”。

杜威根据他对于经验的这种理解，便提出了在经验中去寻找审美所专有的各种因素的任务。贯串在他的整个论著中的总的思想，归根结底，是认为在任何一种最寻常的经验里面，都包含着构成艺术经验特征和艺术特征的性质。

当然，为了正确地认识和阐明艺术的实质，就必须研究现实，研究社会生活。可是，在杜威的论著里面，他虽然也提出了这个健全的看法，而得出来的结论，却偏偏都是歪曲审美现象的本质，否定认识审美现象的可能的。从杜威的观点来看，美在客观上并不存在；一切都以人为转移，以人的能动性为转移。在杜威的眼中；经验的材料好比蜂蜡一般，可以随心所欲，用它来做出一切东西。换句话说，人在自己的活动中，可以完全不考虑事物的客观性质和认识的客观规律。客体与主体的不可分割的联系，被他看作是一种抽象的关系，它不受任何限制，在实际上也不可能被认识。

在《艺术即经验》一书中，从杜威提出的一些初步的论断里面，就已暴露了他的企图：他要把审美的特征归结为人类活动过程中所产生的某种不可理解的快感，某种可以促使人有效地进行工作的特殊的情绪状态。杜威写道：“谁若是了解，正在紧张地表演球艺的人的优美姿态如何感染了周围的看客；谁若是了解，当主妇料理室内的植物时有着多么大的快感，而她的丈夫在整治屋前的花圃时又表现得多么认真有趣；——那么他就会理解艺术是起源于人的经验之中的。”❶能够使人喜悦的一切活动，往往都是伴随着强烈的情绪的感受，这是毫无疑问的。然而，这种感受的性质如何呢？这却是问题的关键。

看样子，杜威似乎想要揭开这个奥秘，所以他一开始便肯定地说，经验的性质是由各种极为重要的生活条件来决定的。但究竟是一些什么样的生活条件呢？这些极重要的生活条件是指什么而言的呢？

---

❶ 杜威：《艺术即经验》，第五页。

是构成了人类生活的各个方面的社会存在吗？杜威说：不是。人虽然不同于动物，但却和动物一样，都具有基本生理机能；人也必须适应于周围的环境。像其他动物一样，人也要呼吸、活动、观察、倾听；而人的大脑也是适应的器官；人利用大脑来调节自己的活动。杜威的这一番话，意味着他把人的一切态度都归结为刻板的反应（作为反应的冲动），都归结为“生命力的迸发”了。

由此可见，杜威企图把审美素质说成是一种纯粹出于本能的下意识的感受，说成是一种完全起源于生物、并起着生物作用的“特殊情绪紧张状态”。这个倾向，在杜威谈到对于经验的“工具主义”的理解范畴，极力说明其中的美学观点时，就显得更加清楚了。

杜威的思想是这样发展的：动物处在与环境的积极相互作用的过程中；这两者之间经常发生着不断的代谢现象。为了使生物可以生存下去，必须有某种和谐的“相互作用”。“如果生物与环境之间的鸿沟太大了，生物就要死亡。”[1] 因此，便逐渐形成了环境与生物之间的一定的平衡状态，它使生物“在它们获得适当秩序的地方处处都产生和谐感”[2]。这种和谐感有其严格的动向和目标：即促进和谐的形成，促进相互作用的顺利实现。按照杜威的看法，在相互作用过程中的这种感情色彩，也就包含着审美素质的萌芽。总之，杜威认为，在生物集中全部力量去恢复他与环境之间被破坏了的平衡状态的那一瞬间，便产生了美。

杜威认为，这种纯粹的生物学的规律，也完全可以拿来解释人类经验中的艺术的特征。因此，他指出，要想了解审美经验的来源，就必须研究动物的生活。果然，杜威在谈到关于“狐狸、狗和鸫鸟的活动”时，曾这样说：“因为经验是生物进行斗争并取得世界上各种东西的实现，它便是萌芽状态的艺术。尽管这种经验的形式还不完整，但它也包括着那些成为审美经验的美妙感觉。”[3]

照杜威的看法，在令人满意的和谐状态的形成过程中，产生一种

[1] 杜威：《艺术即经验》，第一四页。
[2] 同上，第一五页。
[3] 同上，第一九页。

独特的代谢的节奏、生活的节奏。而这种节奏，又在生物不断复杂化的过程中，开始分化为许许多多的潜节奏（подритм）。因此，杜威便下结论说，艺术是在生活的过程中产生的。杜威认为，甚至从小鸟筑巢的行为里，也会看到艺术的原型。唯一使他感到怀疑的一点，就是小鸟的“指导性的意图”的存在。但是，既然在人的身上有这种意图，那么杜威也就完全承认艺术的生物学实质了。

从上面所提到的杜威的各种论断来看，他的观念的总的倾向就已经十分清楚了。在实质上，杜威是把审美经验看作纯粹属于动物和生物的冲动和反应的。他没有指出任何的社会规律性。杜威虽然也谈到了人的经验，可是他心目中的人，并不是社会的人，而是生物的人；这种生物的人的特征只表现在他对于环境的适应性的反应上面，表现在他与环境的相互作用之中。

这里很清楚地显露出上文谈到的杜威哲学的一个根本特点，这就是：他表面上的那一套说法和他的观点的实际内容是相距甚远的。例如，杜威在他的《逻辑学》一书里面曾不止一次地强调说，人之所以不同于动物，是由于人所处的环境具有自然界所没有的特点。根据杜威的见解，“社会的现实”是人类生活的基础；没有“社会的现实”，人类便不可思议。杜威谈到了使人们结成集体的那种“共同的情感”，谈到了交际的一定作用，等等。可是，在具体地分析人类生活的特点，分析产生这些特点的条件时，杜威所发挥的理论实际上却是否认在某种程度上超出生物学决定论范围的规律性的。例如，为了“证明”作为一切艺术的基础的节奏不可能不有所重复，他便这样说：“审美上的重复，简单地说，都是生命的、肉体的、机能的重复。”按照杜威的意见，审美经验的内容，不外是这种纯粹的生理特征而已。在杜威所制定的这种旨在说明艺术的历史起源的公式里，出现了某种不断与环境相互作用的个体。杜威谈到的节奏，一般地说，有其一定的根据，然而在杜威所制定的认识论公式的框子里，这种节奏所起的作用，只是在经验的过程中被杜威按照唯心主义观点加以绝对化、加以扩大化的那一方面的作用。被杜威完全从生物学观点来解释的这种节奏，说来说去，却要艺术的客观规律听从它的支配。因此

形成了歪曲的、错误的艺术概念。

杜威认为，解决生物和人所遇到的生理上的矛盾和困难的这种必需，实质上就是艺术的真正动力，就是促使艺术发展的动因。他说："作为达到后果的手段的机能的调整，是各种艺术的共同因素。"[1] 因此，他认为例如适应能力的改善，便是导致艺术衰退的过程。因为人对于环境的感官适应的能力愈强，人与环境之间的矛盾愈少，那么产生审美经验的因由和根据也就愈少。

在这个问题上，杜威所采用的诡辩，就在于他所说的虽然是个别的人，个别的生物，但实际上却是指整个社会而言的。这种诡辩经不起科学的批判。问题在于：人的身体的发展，人的生理作用，固然是服从生物学的规律的，然而社会生活却不是听从生理学的规律，而是听从社会规律的控制的。要想不犯重大的错误那就不要把生物学的规律搬过来解释社会现象。在实际上现代类型的人（homo sapiens[2]），早在旧石器时代前期与后期之交就已经形成了。从那时迄今，人的生理特征很少有过什么变化。可是艺术的情况如何呢？从那时起，它已经走过了漫长的途程：起初，只有一种想要了解现实之中诸现象的外部联系的朦朦胧胧的愿望；继而有了富于表现力的艺术的概括；进而又弄清楚了事物的和谐的关系；再进而才用艺术形象去揭示出各种生活经验的重大的、合乎规律的内在联系；到最后，这才做到了通过艺术形象来创造性地反映世界。

从旧石器时代的前期开始，在社会生活方面所发生的巨大变化更加显著。这也是完全可以理解的，因为，决定社会变革的生产领域中的进步，基本上并不是由于人的天然器官的发展，而是由于生产工具和生产方式的发展而引起的（生产领域中的进步愈大，社会生活的变革也就愈大）。可见，生物学并不能解释人类社会的发展。我们必须考虑到，社会和艺术发展过程中的一切进步，都同人们的生物的需要的狭小范围的被突破，同人类对现实的认识的不断扩大与深化，同人类的精神需要和利益的产生及其日益充分的发展，有着不可分割的

[1] 杜威：《艺术即经验》，第一七六页。
[2] 人类，拉丁文。——译者注。

联系。绝不能认为任何的快感都具有审美的性质。审美是在生物的因素被社会的因素所“消除”的时候才开始产生的。

杜威不承认历史事实。他竟采用削足适履的蠢办法来歪曲和曲解历史事实，以便套进他所制订的“工具主义”美学体系的框子里去。例如，杜威认为，在人类历史发展的最初阶段，在施行魔术的宗教仪式中，艺术就已经达到了最繁荣的境界，而这种宗教仪式，也被他直接当作生活的经验。杜威武断地说，那时候的艺术，已经具备了“情感的和形象的感召力的最大可能”[1]。他显然不愿意了解这样一个事实，即在原始社会的条件下，在施行魔术的宗教仪式和生产过程中，虽然也含有艺术创作的成分，然而那时候人们对现实的审美关系并不是意识到的；那时候，审美关系是和其他的关系交织在一起，并且消失在其他关系之中的。这是无意识的艺术创作，它包含有关于世界的种种错误的、离奇古怪的观念。是的，在原始社会里，艺术并没有完全融合在魔法之中。但是，在那个时候，艺术活动也并没有单独地分化出来，而成为社会实践中的一个特殊领域，这一点也是十分清楚的。尽管原始社会的艺术已经有了明显而又强烈的感受的痕迹，但是，要说那个时候就已经有了相当发展的美感，却是讲不通的。因为，在人类还完全处于自然界的自发力量的压迫之下的原始社会的条件下，不论是理解和评价美的能力，或者是按照世界的本来面目去观察世界的能力，都还未能获得充分的发展。在原始社会里，艺术只是作为认识上的一种必需才获得了发展；而这种认识上的必需，也只是基于各种粗糙的实用上的需要，而不是基于专门的艺术的目的而产生的。

杜威说，必须用现实生活的需要来解释艺术。这可能使某些人觉得，似乎杜威是反对那些认为艺术起源于宗教，并且否认社会实践在艺术的形成与发展上有决定性作用的资产阶级美学的代表人物的。完全不是这么回事！杜威的某些个别的见解：例如他说原始社会中歌曲的产生是出于生活的需要，而不是出于“要在哲学上解释世界”的抽象的愿望；他关于古代人的鲜明的情绪感受的认识，以及其他一些

[1] 杜威：《艺术即经验》，第三一页。

见解，都湮没在这样的一大堆议论之中——而这些议论的涵义，归根结底，是认为不应该把宗教与审美经验分开；而美感，按其本性来说，却带有生物学的性质。我们将在下文指出，由于杜威对经验作了无限广泛的理解，他便走上了否认艺术特征的道路。在这里，我们必须着重指出这样一点：所谓经验，按照杜威的理解，不仅不排斥宗教，反而必须包括宗教。换句话说，杜威的目的，只不过是企图假装同那些承认艺术的宗教实质的人们的分歧而已。在口头上，杜威似乎很想摆脱“超自然观点的包袱”，但实际上他是企图为各种人类实践寻找宗教的根据。他说：“谁若是持有这样一种见解，即认为存在着某种作为宗教经验的经验，那么他会因此把这种经验看作是一种独特的经验，它是从美学的、科学的、道德的、政治的经验里面分化出来的，从作为交际和友谊的经验中分化出来的独立的经验。反之，作为经验底质的‘宗教的’经验，却意味着某种可以属于所有这各种经验的东西。”[1]

这正是杜威最喜欢采用的一种手段。他本来反对哲学、社会学和美学上的唯物主义的一元论，然而他却伪装出一副姿态，似乎超然于唯物主义同唯心主义的激烈斗争之外。但是，他这种自命不凡的态度，毕竟是毫无价值的。这种立场，只能把问题搅得糊涂，而不能把问题阐述清楚。其实，他根本不想弄清问题。他别有用心地利用唯物主义者和唯心主义者的用语，他的目的无非是企图创造出以“经验”这个词作为基础的唯心主义体系。

在解决任何一个问题时，杜威都是这样作的。其中，在文化方面，他也常常大吹大擂地贩卖因素论，他认为各种因素既没有任何特征，也没有内在的从属关系，但它们彼此却似乎是相互作用的。他按照他所谓的这种“连续性”的原则来解释诸因素相互作用的含意是：因素一变为二，二变为三，三又变为四，如此变化，毫无止境。甚至在杜威特别注意到了各种社会现象的联系的时候，他也把各种社会现象完全混为一谈了。至于其中哪些现象是主导现象，哪些现象是派生现象的问题，他却有意避而不谈。杜威说：“文化的状态，就是诸因

[1] 杜威：《共同信仰》，纽黑文，一九三四年，第一〇页。

素相互作用的状态。诸因素中的主要因素是：法律和政治，工业与贸易，科学与技术，用以表现和交流人所珍视的美德和价值的艺术，人们评价这一切因素的方法，最后（这虽然是间接的）是人们用来维护或批评他们所处的基本生活条件的整个思想体系——即他们的社会哲学。”❶

对于美学，杜威也是用这一套方法来解释的。他反对艺术脱离生活，可是他的方法却是要把两者合而为一，“克服”资产阶级孤立主义美学理论所固有的艺术与生活之间的“脱节现象”。杜威断言，艺术就是生活（请注意，不是生活的反映，而是生活……）。这样一来，客体与主体的区别就被他一概抹煞掉了；审美经验的“客观性”和审美素质的“客观性”这个具体问题，也被他弄得混乱不清，终于抛开不问了。所谓自然界，从杜威的观点看来，不外是“怀着记忆和期望、具有理解和意愿的人们，同那个被一些观点片面的哲学家们称之为‘自然界’的世界彼此相互作用而形成的综合体”❷。我们只要指出这一点，就足以说明问题了。

不难明白，杜威所说的“客观性”，只是一种以人类经验的成就为转移，由经验的成就所决定的属性而已。由此可见，出现在我们面前的，正是在用生物学观点解释人类生活和艺术创作的基础上发展起来的唯心主义的变种。

在《艺术即经验》一书里面，杜威屡次谈到了审美素质的定义。但是，反复不断地重复一个论调，并不能使问题明确起来。杜威一面郑重地宣布说，经验中的各种情况各有其特殊性，各有其彼此不相重复的独特性；另一方面，他又武断地说，经验即是统一，在这种统一体中，构成经验的个别特征和个别部分的特殊性，实质上包含在整体之中。

此外，杜威更经常地说，经验就是许多特征和素质的总合，而它们的统一，是依靠贯串在整个经验之中的“特殊素质”而形成的。

---

❶ 杜威：《自由与文化》，纽约，一九三九年，第二三页。

❷ 杜威：《艺术即经验》，第一五二页。

试问，究竟怎么区分出这种独特的、在这种情况下是属于审美的素质呢？杜威没有而且也不可能根据他的美学体系明确地答复这个问题。所谓真正的经验，根据杜威的见解，原来是一种“既非感性的、亦非理性的、更非实践的”统一，而在这个统一之中，各种审美的和非审美的因素，都处于难以察觉的相互转化的状态。因此，在杜威那里，审美素质便失去了任何的明确性，而成为不可捉摸的了。

谈到审美素质的时候，杜威虽然强调经验是以兴趣为前提的，然而这种兴趣，按照杜威的看法，却到处是同样的一种东西——即完成某种行动的兴趣。

为了说明他的思想，杜威举出这样一个例子：设想一块石头，它正滚下山来，要达到它应该停留的地点或位置。这个石头便获得了经验。杜威说，石头离开某一点，开始运动，并且保持着在那种情况下可能的持续不断的运动状态，向着它将要停下来的地方滚动着。可见，它的活动是实际的活动，并且“这种活动以实现而结束”：石头向山下滚动，到达它的终点。所以说，这种运动是有始有终的。但是，运动的完成并不依任何一种原因为转移。这个过程，也像一切的经验一样，是由本身进行的。除了这些外在的事实外，你还可以设想这块石头很想预先体会最后的结果设想这块石头对于它在一路之上所遇到的一切，对于一路之上那些使它的运动加快或放慢的条件，都感到兴趣，设想这块石头，依那些事物和条件促进或者妨碍了它们的功能为转移，而对这一切事物有了不同的感觉，你再设想，最后所达到的那种静止的状态，都与在这以前所出现的一切事物有关，而成为不断的运动的顶点；——到了这个时候，杜威说，那块石头便会获得经验，而且是具有审美素质的经验。

杜威特别强调说，凡是在经验、实践的积极性“被联成了整体、并按照自身需要向着完成的阶段运动”的地方，就有审美的素质。[1] 同时，他又指出，第一，每一个完整的经验，都有它的完成和结束。在举了石头的例子之后，杜威又补充说：如果我们把话题从这个想象的事件转到我们切身的经验上来，那就可以发现，在我们的切身经验

[1] 杜威：《艺术即经验》，第三九页。

中的许多情况，更接近于那块石头所发生的那各种事情，而不是更接近于促使刚才所想象的情况得以实现的任何情况。第二，完成某种行动的需要，按照杜威的见解，并不是从社会的必需、也不是从现实生活、而是从不依世界为转移的主体的活动中产生出来的。这样一来，关于审美素质的实质的问题，不但没有被他解释清楚，反而被他弄得模糊不清了。

杜威虽然也引用了富有感情是审美素质的特征之类的话，可是这也无助于阐明他的论点。

在《艺术即经验》一书里，杜威屡次指出，所谓美，按他的理解，就是一种能给予经验以情感的完整性的素质。但他马上又指出说，这个说法可能引起误解：例如，可以想到，喜悦、痛苦、快乐、恐惧、压抑、好奇，也可能被人这样来解释，似乎它们都各自具有某些本质，这些本质会突然表现为完整的形式，持续一定的时间的。杜威反对作这样的理解。他断言，“这一切东西的持续不断的存在、发展和未来”，跟它们的本性并没有关系。杜威接着又说，在事实上，各种情感仅仅在它们表达出处于运动和变化中的复杂经验时，才具有一定的素质。审美素质只是作为行动的一个部分，作为生活情况中的有机组成部分而显示出来的；此外，也还存在着各种自动的反射作用。要使这些自动的反射作用成为情感的作用，那它们就必须是不断延续着的境域的一个部分。杜威的概括的说法是这样：经验是表示情感的，但在经验之中并没有任何可以叫做情感的东西。

这就是说，从“工具主义”美学观点上来看，就连情感这种东西，也是不可能说明和解释的；尤其是照杜威说来，在经验并不主要是审美的经验的情况下，它也具有审美素质这一句话，那就更加不可能说明和解释了。这样看来，杜威所谓“情感是一种推动力和结合力”，所谓唯有情感“决定着和谐，并使优秀的事物具有特色”等，只是空洞的废话罢了。因为，杜威对于在审美感知之中确实具有巨大作用的情感，是这样来解释的：第一，他使情感同抽象思维割裂开来；第二，他所谈到的，并不是对于自然界和社会的审美属性的认识，也不是现实的反映，而是对于被归结为主体的感触与感知的经验的认识。杜威甚至把话说到如此荒谬的程度，竟以为人可以不去考虑

认识的客观规律、不用自然材料而从事创造。

杜威武断地说，只有当情感具有了“客观的作用，并在客观上成为事实”之后，才能承认为审美情感。[1] 这也同样是空洞的废话，因为，这里所说的“客观的作用”，在杜威看来，只不过是声名狼藉的所谓“集体的经验”而已。

作为彻头彻尾的主观主义者的杜威，却要在每一个问题上极力表明他不同于主观主义。不论在他的认识论和美学见解方面，都可以看到这种情况。其中，在美学方面，他批评了把艺术创作看作是一种“自我表现”行为的唯心主义理论，并且提出艺术过程的“客观性”这一论题，来与上述的理论相对抗。然而，他是如何来解释这种“客观性”的呢？还是这么老一套：艺术创作决定于周围的环境，而周围的环境本身，只包括那些跟人类有相互关系的、离开了人便不存在的特点。这样看来，杜威关于艺术的客观制约性的全部论断，也只是有名无实的空谈。因此，他就不可避免地得出了这样的结论：审美的表现以及艺术创作的过程，是由人的个人需要所决定、所推动的。这就是说，他在实际上又回到他当初所否定的那个所谓“自我表现”的观念上去了。而他所以承认艺术家能够按照自己的目的来“改造”原材料的能动作用，不过是他的一个幌子，在这个幌子下面，他掩盖了他的真实的立场——否认不依人的意识为转移的客观规律的存在。杜威认为，他必须特别强调的是：“哲学家们所坚决主张的个别与一般的对立、主观与客观的对立、自由与秩序的对立，在艺术中都是不存在的。”他所以认为必须要强调这一点，显然是不无用意的。

由此可见，杜威对他的美学上的同行们所持的批判态度，显然是虚假的。他之需要揭露他们的短处，并非像某些资产阶级理论家有时所断言的那样，是要推翻唯心主义美学的原则。他有另外的目的，即企图修补资产阶级唯心主义观念的那许多漏洞，以便集中全力反对哲学和美学上的唯物主义。

在这一方面，值得注意的是杜威针对唯心主义者关于先天的思维形式与“纯理性”的学说所提出的批评。他认为，这些学说犹如编

---

[1] 杜威：《艺术即经验》，第七八页。

造神话，是枉然无用的。在他的这种批评的假面具下面，杜威所反对的与其说是先天论，倒不如说是理智所具有的了解客观世界的规律的能力。从杜威的观点来看，在经验中思维只是作为在遇到困难和障碍时所产生的某种冲动的反应而产生的，思维的任务，在于调协人的机体与环境的相互关系。杜威甚至回避“理性”这一概念，而使用了“智力”这一概念。按照他的见解，智力并不能从现实的本质联系中反映现实，它只能保证选择正确的手段，以便达到基于愿望和情感而产生的目的。此外，他还认为，智力可以把过去的经验与未来联系起来，从而帮助人们确定实践的方针。同时，照杜威的看法，正是艺术能够最精确地区分，在什么时候是“过去加强了今天，在什么时候是未来加速了现有的”。这样一来，就产生了艺术与智力的经验之间的不可分割的联系，其原因，如杜威所断言的，是由于创作和体验始终处在一定的关系之中，而认识所创造的事物与所体验的事物之间的关系恰恰就是智力的目标。

杜威跟非理性主义者有所不同。他声称，所谓艺术家似乎并不进行思维的论点是荒谬的。杜威指出，在工作的过程中，艺术家的智力控制着他已经完成的和有待于完成的工作之间的联系。艺术家“根据他对他想要完成的那整个事情的态度，去了解创作与体验的特殊关系。而理解这种态度，便是进行思维”[1]。当杜威谈到，不论艺术家和科学家都具有思维时，他正是指这一点而言的。杜威说：“思维——在色彩、声音、形象等概念上的直接的思维，这也是在技术上不同于语言思维的一种工序。但如果断言，既然图画和交响乐的意义不能翻译为语言，或者诗歌也不能翻译为散文，那么思维是科学家所独有的，这将是一种偏见。一切的作用假如都能用语言来表达，那么艺术就根本不会存在了。”[2]

杜威尖锐地批评了脱离实践的“理性”，可是他之所以需要提出这种批评，并不是为了指出在认识和实践过程中客体与主体之间的实在的相互联系，指出物质的第一性、意识的第二性，从而摧毁唯心主

[1] 杜威：《艺术即经验》，第四五页。

[2] 同上，第七三——七四页。

义的基础。恰恰相反：他否认意识是客观现实的反映，并且否认心理活动和思维所具有的物质的制约性。

杜威虽然也承认逻辑的重要性，但我们绝不能根据这个事实得出结论说，他承认了真正的思维逻辑。至于说到他对某些唯心主义流派所提出的批评，这也并不像某些资产阶级学者所认为的那样，可以使他的观点变为唯物主义的观点。在实质上，杜威既歪曲了科学家的思维过程，也歪曲了艺术家的思维过程。他是否认艺术的认识作用的：按照杜威的见解，思想只是工具，不论艺术家或科学家，都是凭借这种工具的帮助去克服他们在达到目的的道路上所遇到的各种障碍的。杜威之所以常常指责那些只能引起“轻松的内心感受”的艺术作品，无非因为这些作品并不能导致它们在经验中想要达到的那种结果。正由于这个缘故，所以杜威就必不可避免地陷于在辞句上兜圈子的境地，而不能指出任何一个实在的、可靠的准则。

换句话说，臭名远扬的杜威的“工具主义”既歪曲了科学的实质，又歪曲了艺术的实质。例如，在研究科学的公式和规律时，杜威很自信地说，科学的公式和规律所规定的，只是那些使经验得以顺利实现的条件，只是人们为了达到预期的效果而必须循以行动的方针。杜威说，“科学正是一种论证的方式，它作为一种方针是最为有用的。”[1] 如此而已！杜威也像其他一些实用主义者一样，认为在他的论著里面，用不着再提出这样一些“陈腐的”问题：为什么有了科学规律的知识就能达到预期的结果，为什么人的活动唯有在它正确地反映客观世界的时候才会有效呢。在杜威看来，这都是根本不必研究的问题。

对于自然科学，只强调它的“功能”而否认它的认识作用——这种解释，也是“工具主义”艺术观的突出特点。实用主义者们指出了艺术与实际生活以及情感的紧密联系，只不过是拿这个作为幌子，来掩饰他们否认艺术作品的客观内容的本来立场。如果说，在认识论方面，实用主义者早就想极力证明各种境域的相对性和独特性，那么在美学方面，他们更不允许有任何稳定的、客观的性质和规律的

[1] 杜威：《艺术即经验》，第八四页。

地位了。在美学方面，他们还用所谓伴随着每一种经验的进程而产生的各种情感色彩都有其特性作为借口，以直觉为借口（而且在杜威及其他实用主义者的美学里面所说的直觉，并不是笛卡儿式的理性的直觉，而是感性的直觉），来支持所谓每一种境域皆有其不可重复的独特性的论题。杜威指出说，没有这种直觉，艺术的各个组成部分虽然仍旧纯机械地连结在一起，但并不能融合为统一的审美经验的内容。杜威援引了柯勒律治的意见，断言每一部艺术作品里面都包含着智力所不能了解的某种东西。

由此可见，杜威常常谈到的贯串一切的经验素质，是不可能理解的。它虽然也引起思考，但在理论上却是不能理解的。照杜威的见解，感性归根结底是构成"一切美的创作和审美感知的本质"的某种东西。[1] 而这种感性的能动性的根源，在他看来，应当"在我们的生活的下意识深处"去寻找。

这样看来，杜威只在口头上声明科学和艺术彼此相近，而在实际上却把这两者对立起来，甚至在这两者之间挖了一道不可逾越的鸿沟。他直截了当地说，在理论思维中所产生的那些矛盾，以及理论思维所承认的那些区别，对艺术说来，都是不存在的。而这种情况之所以产生，"绝对不是因为这些理论上的区别被人们忽视了，而是由于艺术作品借以存在的那种经验水平是不能产生这些反省的思维的差别的。"[2] 按照杜威的见解，"自觉的思维"、世界观，并不是艺术家所需要的；只要艺术家对"某些观点和价值"有了无意识的、出于本性的偏爱就够了；只要艺术家有了那在"下意识的冲动和本能"的土壤里生长出来的直觉就够了。

总之，杜威在他的"工具主义"美学里，一方面坚持主张科学与艺术的近似，另方面又否认它们的认识作用；一方面在细枝末节上说科学和艺术彼此相近，另方面又按照在经验之中艺术与科学由以产生的水平，把两者完全割裂开来。

顺便指出，杜威之所以常常大谈艺术的"工具"的功能，其目

[1] 杜威：《艺术即经验》，第一九九页。

[2] 同上，第一六〇页。

的就在于想寻找一个根据，借以反对艺术是生活的反映这一唯物主义的论题。在杜威的著作里面，他针对“反映”这个概念所提出的批评，既是出于他的哲学观点，也是来自人本主义的观点。而且，杜威所坚持的人本主义，并不是作为科学地认识社会生活的梯阶之一的、直观的唯物主义的人本主义。不是的。这是一种唯心主义的人本主义，它曲解包括艺术在内的一切社会现象。

杜威对于他自己反复谈到的所谓“自然界的秩序”，并不是从本体论的角度上，而是从功能的角度上来考虑的。杜威断言，“生物对于它所处的环境所采取的态度的基本形式，就好像潜意识深处的基质一般，成为每一种艺术作品和艺术样式的节奏的基础。”❶ 这样一来，关于艺术的认识作用，关于社会规律对于艺术的制约性，都被他一概否定了。而他提出来代替这一切的，却是一种对于外来刺激不断反应、生物化了的人的最抽象的公式。杜威仅仅在口头上承认社会规律的存在，而实际上他是否认社会规律的。他断言，关于客观规律的必要性的问题，以及寻求统一的、包罗万象的规律性的问题，是十九世纪四十年代的理性主义的环境中的很典型的问题。而现在，这些问题似乎早已陈旧过时了。

实用主义的美学实际上是歪曲了艺术的特征的。按照杜威的观点，一幅构思深刻、绘制精美的图画，同一台精心制成的机器，从审美的角度来看，价值是相等的。杜威说，“艺术是行动和创作的过程。这不仅是指造型艺术而言，也是指技术工艺而言的。艺术本身，包括粘土的模型、大理石的加工、青铜的铸造、房屋的建筑和装饰、歌曲的演唱、器乐的演奏、戏剧的演出以及舞蹈中有节奏的动作。”❷ 这一段话，并不是杜威一时的失言，而是他所坚持和依据的原则。这是他的整个美学体系的中心思想，这种美学体系，对于物质活动和精神活动不但不加以区别，而且使物质融合在精神之中，使客观融合在主观之中，也即是融合在主体的感受或以主观主义者的观点来解释的经验之中。

---

❶ 杜威：《艺术即经验》，第一五〇页。

❷ 同上，第四七页。

在杜威的美学见解中，总是把经验作为他的哲学体系的主要基础。他极力排斥康德关于生活与艺术对立的主张。他不仅不赞同“纯艺术论”拥护者的见解，而且反对他们的见解。但是，如果以为杜威的这种做法是在某种程度上拆了反动美学的台，那就完全想错了。尽管杜威也反对定型的“社会的铅版和官方艺术”，并以此来证明他对人民的艺术怀有热爱之心，但是他是抱着恶意蛊惑的目的来这样做的。这不过是唯心主义者的一种手法罢了！这一套手法，也最能表明当代资产阶级美学家的特征，因为他们不能不考虑到，人民群众在社会生活的一切领域（其中也包括艺术领域）中都起着愈来愈大的作用。杜威的美学之所以有危险性；是因为它广泛地使用各式各样的诡辩术，施展蛊惑煽动的伎俩，宣传、维护并坚持最顽固最反动的思想，企图欺骗广大的人民，并把美国以及其他资本主义国家的艺术知识分子引诱到他那一方面去。

（吴启元译自苏联《哲学问题》杂志，一九六一年，第一期）

在艺术认识现实问题上的主观主义歪曲

〔苏联〕A. 叶果洛夫

任何一个愿意仔细地了解现代资产阶级美学而不抱有成见的人，很容易看出它的代表们片面地评价和竭力鼓吹个别人物在历史与艺术发展过程中的作用，从而给艺术创作蒙上了一层神秘莫测的烟雾。他们使艺术家脱离社会生活，甚至干脆割断了艺术家与客观实际的种种联系。在宣扬创作过程的完全独立和绝对自由的同时，帝国主义时代的资产阶级美学不是否定过去的进步理论，便是从主观主义的精神出发，把它们阉割得面目全非。

例如，亚里士多德的基本上是唯物主义的关于现实在艺术中的反映的理论，就遭到了这样的命运。大家知道，亚里士多德认为艺术是对现实的创造性的模仿。他没有怀疑客观世界的实在性，并且坚信美必须在事物及其属性和关系中去寻找。在自己的《形而上学》一书中，亚里士多德把出自客观现实而不是凭空臆造出的秩序性、相称性和确定性算作美的主要形式。亚里士多德认为艺术的任务在于真实地再现生活。他确信，每一个自由人都应该学习对艺术作品作正确的审美判断；艺术的价值不在于它自身，而是在于它使人们增加了多少生活知识，对人们的道德上的审美修养的完善能有多少帮助。

在现代资产阶级美学的诠释中，亚里士多德完全变成了另一个样子。现代资产阶级美学中公开的信仰主义派－新托马斯主义美学的重要代表之一的雅克·马利旦在《艺术和经院哲学》（一九二〇年）的

论著中，屡次援引亚里士多德和他那著名的《诗学》。但这些引文只不过是一块掩饰神秘的新托马斯主义艺术观的蒙眼布。亚里士多德说，艺术作品之所以能给我们享受是因为它们真实地再现了现实，是因为“学一点什么乃是世上最大的乐事”，但马利旦尽管援引了亚里士多德的话，还是认为艺术给予的愉悦在任何情况下也不在于“认识现实的过程或与现存事物相适应的过程。它与模仿即再现某种现实的完美、或反映的正确程度无关”❶。艺术给人的美感享受的源泉又在哪里呢？马利旦是这样回答的：“重要的是，通过作品的美的物质因素，使特定形式的光辉、从而也使某种真理能够十分完整和出色地表达出来。”马利旦接着进一步阐述自己的思想，把这个“某种东西”解释为神的、“隐蔽的理智的因素，这个因素的光芒四溢于外”❷。

大家都知道，唯心主义和信仰主义是有机地相联的。如果说这不是一种公开的僧侣主义，那么至少是通向它的一条捷径。过去一向如此，现在也是这样。然而现代唯心主义美学毕竟还具有一个本质的特点：它推行神秘主义的最极端的形式，并由于这个目的，特别乐于转向中世纪，捍卫一切最反动最落后的东西。

马利旦就是一个明显的例子。他像其他的新托马斯主义者一样，以与帝国主义反动势力相适应的新的形式复活了中世纪天主教神学-烦琐主义者托马斯·阿奎那的美学。托马斯·阿奎那力图将亚里士多德的理论适应于神学，他在某种程度上虽然打算给现实对象的美“恢复名誉”，但对他说来，最高的美仍是神的美，他认为最高的美的“客观条件”是在超感觉的世界，而不是在现实生活之中。在马利旦看来，自然对艺术家之所以重要不在于其自身；艺术家的任务是揭示“别人所不能辨别的现实中的精神光辉”，揭示“在物体上起作用的不可捉摸的精神”。至于外在必然性的客观规律，依照马利旦的看法，在艺术中，作为创造者的人是完全能摆脱它的，人是能够做他所愿意做的一切的。譬如说，如果“一个未来主义者愿意描绘一个独眼的或半只眼的太太，那么任何人也不能否认他有这种权利：我们

❶❷ 马利旦：《艺术和经院哲学》，载《现代美学论》，第一八页。

有权要求的、亦即整个问题的所在是：在这种情况下，这半只眼睛对这位太太已是足够的了”。[1]

新托马斯主义美学是这样接受和改造亚里士多德的现实在艺术中再现的理论，其结果使亚里士多德美学的唯物主义倾向全部丧失了。它“改造”亚里士多德的理论显然是考虑到了反动艺术家们的现时的意向。在鼓吹艺术创作中的随心所欲与主观主义的同时，新托马斯主义美学试图给资产阶级颓废艺术的实践提供理论根据，这也就是帮助它获得存在的权利。新托马斯主义美学使艺术家离开生活的惊扰和资本主义现实的病害，而升到“九霄云外”。在引诱艺术家“换换自己眼光”的同时，它鼓吹艺术家的意志对于现实环境的绝对独立，因而，承认了如此充斥于资本主义国家现代颓废艺术中的那些梦呓式的幻想。独眼的或半只眼的太太绝不是马利旦的“发明”。例如，现代资产阶级绘画中就有不少描绘无头绅士的作品。那里又有那么多的由几何平面和球形的抽象结构的画作！这类“革新派”在美国和西欧是数不胜数的。“现在在美国——美国进步艺术批评家芬凯尔斯塔因写道——有许多艺术家……蔑视现实主义，蔑视那种关于人应该是艺术的基本主题的见解。他们画些弯曲不正的或是几何形的线条和色彩的图案。尽管一有人称这种艺术为非人性的艺术时，他们就会暴躁如雷，但他们自己关于艺术的宣言却暴露了极端的自我中心主义，表明了他们无视于和他们共居的地球上还有别人存在”[2]。现代主义者为自己辩解说，现实主义现在似乎过时了，并说艺术绝不应该真实地描绘现实生活，否则它同摄影毫无差别。依许多资产阶级思想家看来，艺术的本质是使被描绘的事物发生“艺术变形”，是使平常的对象给我们以不平常感知的“艺术家看法的独特性”。

不能说所有的资产阶级美学家都公开宣扬自己的主观主义和唯意志论。也有人力图伪装它，突出它自然主义地模仿自然和印象主义地感受自然现象的一面。另一方面，在现代资产阶级的美学中，越来越

---

[1] 马利旦：《艺术和经院哲学》，载《现代美学论》，第一四页。

[2] C. 芬凯尔斯塔因：《艺术中的现实主义》，外国文学出版社，一九五六年，第二二页。

有巨大意义的是对亚里士多德的“创造性的模仿理论”进行露骨的主观主义的解释。但这能改变什么呢？差不多什么也改变不了。在第一种情况下，把自然与人及其行为孤立开来，把它神化，把它看作一块能供艺术任意创造的材料。在第二种情况下，把人和自然孤立开来，把人置于客观规律之上，并宣布人为一切存在的祖先，即不顾一切、只凭自己的意愿创造万物的造物主。

在下文，我们将指出，所谓“感悟论”把整个世界曲解为认识主体的心灵的回光，而许多其他的资产阶级艺术理论家力图证明，真正的艺术——这就是抽象主义，它能把一切（其中包括人的形象）变成“实物性”，而“实物性”又变作象征符号。而现在我们仅仅想指出两点。第一，我们要指出，这些理论在资产阶级的颓废艺术中找到了牢固的支柱（如超现实主义把对象“溶解”于人，而抽象主义则把人“溶解”于“实物性”）。第二，在这里和那里艺术都是作为艺术家的主观观念和他的幻想的体现者。这样，和物质世界的联系也就被歪曲了。怪不得无对象艺术的渠魁之一、K. 玛列维奇写道：“人和自然构成二个不能互相了解和结合的敌对因素。”❶

总之，在资产阶级美学中，艺术认识过程中的客体与主体的现实联系，艺术家对于周围现实的依赖性和他对人及社会的影响作用都被曲解了：创作过程失去了自己的全部意义，被视为没有作用、没有意义的活动，被视为同客观世界失去一切联系的空洞想象的无聊游戏。

在现代西方的条件下，自然主义地模仿自然的理论促使艺术家去记录表面的和偶然的感知，而不深入到被描绘事物的本质；这样，这种理论就必然地要陷入主观主义；这就是为什么现在它与主观主义、唯意志论及神秘主义紧紧地连接在一起的道理。曼罗写道，在现代的条件下，美学中的自然主义“完全能与宗教信仰的许多形式相吻合”，而且“没有理由能让神秘主义，超自然主义和内在泛神论等各种派别间发生争执”。❷ 关于这点，曼罗在其另一著作《从艺术的功能来看艺术的形式和价值》（一九五五年）中论述得更详细。在那

❶ 布里翁：《抽象艺术》，巴黎，一九五六年，第一四〇页。
❷ 曼罗：《走向科学的美学》，纽约。一九五六年，第一〇九、一一二页。

里，他说，尽管“自然主义的人道主义从这个生活中的人类经验范围里吸取了全部精华，并且对艺术要有超人的和先验的功能的奢望表示怀疑，但它承认神秘的宗教经验、亦即该生活的经验的现实性和价值，从而也就是承认对这种生活作出自己贡献的艺术的现实性和价值，甚至当这种经验的真正本质，客体和原因被解释错误的时候也是如此”❶。

曼罗这个见解恰好揭示了现代资产阶级美学和现代资产阶级艺术的状况。例如，下面这个情况很能说明问题：沾染过表现主义的所谓魔术的现实主义把周围世界的事物和现象的特征广泛地带到自己的领域，而又给它们如此奇异的色彩和如此不寻常的缩影，以致于这一流派的艺术家们的作品很少和超现实主义者的作品不同。

在《现代美术五十年》一书的序言中，兰吉在谈到西欧现代雕塑的时候写道：“特别是近几年来，雕塑家们提供给我们一些很吸引人并使人倾倒的新形式，它们也可能就是未来雕塑艺术的基石。确实，出现了越来越多的雕塑，它们摈弃抽象的形式，摈弃生硬的和支离破碎的线条，它们是基于生物学原则创造和活现出来的，从这个意义上说，它们是类似有生命的‘生物’。这些在自然主义看来是‘怪物’的作品，实际上是从艺术世界中汲取其生命的类似物而来的，因为在艺术世界里，自然的各个范围是彼此冲突而杂乱无章的。像他们的画家兄弟那样，雕塑家们开拓了生活和物质的前所未有的方面，从而证实了现代艺术的深刻的真理，因为他们利用了现实性的一切，一直到那最僻静的角落——物质的有机结构。”❷兰吉还强调说，大部分表现主义雕塑家在自己的创作意向方面是与抽象艺术的卫护者们结合在一起的。

在资产阶级美学中也能看到同样的情况；资产阶级美学为艺术中的现实神秘化作辩护，像整个的资产阶级思想体系一样，它给“神秘的经验”以很大的注意，从而把人的思想从现实世界引向虚幻的

---

❶ 曼罗：《从艺术的功能来看艺术的形式和价值》，《美学与艺术批评季刊》，一九五五年三月，第三三七页。

❷ 兰吉：《现代美术五十年》，布鲁塞尔，一九五八年（结论）。

幸福的世界，引向彼岸世界。它同艺术一样，用兰吉的话来说，结合了“过去的和现在的，看得到的和看不到的，现实的和幻想的，物质的和精神的，卑下的和崇高的东西”[1]。

在资产阶级美学界中，有不少哲学家、心理学家和艺术学家企图折衷地把依照自然主义模仿现实的精神窜改过的亚里士多德关于在艺术中再现现实的理论，同公开的主观主义者的观点——例如反动的浪漫主义对艺术创作过程实质的观点——结合起来。在这一类论著中，英国艺术理论家赫伯特·里德的几部著作最有名气。他说，和“对自然形式的无意识的感知”不同，艺术力图有意识地模仿自然界，但艺术的最高表现则在于艺术家的一种潜意识的追求——超越自然形式的结构上的完美，突破现实生活的狭窄界限。艺术家在再现现实生活时，用里德的话来说，“不是创造，而是模仿”[2]。当艺术家依靠艺术想象的无限力量而进入“玄妙之境”的时候，才出现真正的创作。不难理解，在这里，里德实际上和反动浪漫主义者们及其绝对的“想象自由”的理论联合在一起了。实际上，亚里士多德的基本上是唯物主义的理论被里德化为乌有了。

里德在《美术的教育》（一九四三年）一文中作结论说，“比起表现自己的观察来，艺术家更努力于表现自己的情感”[3]，而如果艺术中的基本形式是创造性地“模仿”现实，则艺术的其他各种素质就“没有任何共同基础了；它们不如说是臆造的、是由想象产生的”[4]。他强调说，“创造艺术作品的艺术家和我们——观看这一艺术作品的人，都深入到幻想的世界”[5]，进入潜意识的领域。从这个世界中，“艺术家汲取他所称为自己的‘灵感’的东西”和对形象或主题的突然意识到的东西。而观众呢？里德断言，观众是适应这个世界，“在这个世界和感知行为本身里加进新的形象”。

里德认为，所有的艺术作品在一定程度上受客观世界所特有的结

[1] 兰吉：《现代美术五十年》，布鲁塞尔，一九五八年（结论）。
[2] 里德：《美术的教育》，载《现代美学论》，第三六页。
[3] 同上，第三九页。
[4] 同上，第四〇页。
[5] 同上，第四一页。

构法则的约束。但是，依据他的定义，真正的创作是某种“愿意去创作并超越了原有范围”的东西，因为“可以说，我们赋有意志的自由，由于这种自由，我们力图摆脱自然规律的不变的和通常的特性”——他这样写道。由此，里德进一步为超现实主义者们的实践——他们的不正常的幻想和恶梦——作辩护。“超现实主义的目的——里德写道——在于给这个潜意识的幻想以较确切的图画，用这种方法给我们的存在的普遍现实性描绘一幅更复杂的画面”[1]。

这个结论是完全可以理解的，而里德也不能得出别的什么结论。他在口头上反对主观主义，实际上却是宣扬艺术的任意妄为和主观主义，他还宣称，“艺术的分类应该适应于我们用以划分人们的范畴”。这就是说，“现实主义和反现实主义，表现主义和结构主义——所有这些都是很自然的现象”，因为“从科学的观点来看，艺术的每个种类都是某种心理个性类型的合法反映”。

在《现代艺术的哲学》（一九五一年）中，里德的意见表达得更为明确。在这里，他把艺术看作“形式价值的具体化”。里德认为，作为艺术中的革新家－革命派的真正艺术家，是“这样的人，他处在可见的世界，具有一切的可能性过渡到象征，他假定地利用这些象征作为世界的形象”。他接着说：“艺术家生活在那些不能表现实在现象的刻板公式、固定的形象和标记的世界中。他也正因此发明新的象征、也可能是新的象征系统。”[2]

在雅典举行的第四届国际美学会议上（一九六〇年）里德更公开地表白了自己的美学“信念”。在题为《现代艺术中不成形的形象》的报告中，他直截了当地说，艺术形象反映的不是实在现象，而是艺术家的感受，而且依他说来，艺术的高峰是艺术家通过抽象的象征在其中揭示自己感受的作品。这些象征就是他的潜意识的爱好和神秘的冲动的“不成形的形象”。

这就是说，里德认为艺术借以生长的根基不是现实实际，而是在那些通过自己的想象来创造和现实生活丝毫不符的形象的艺术家的意

[1] 里德：《美术的教育》，载《现代美学论》，第四三页。
[2] 里德：《现代艺术的哲学》，伦敦，一九五二年，第四七页。

识。因而在辩护抽象主义的莫明其妙的呓语和象征主义的“彼岸性”的同时，他给美学、形式主义的资产阶级艺术奠定了唯心主义的认识论基础。里德很巧妙地“运用”这样一个论点，即艺术形象任何时候也不能和模特儿完全相比较，它不是现实的镜子般的刻板反映，而是概括生活现象的产物，它也包含有作家对该事物的评价。由此出发，里德得出结论说：艺术形象是象征，是假设的标记。这显然是偷换概念。因为映像、不以人们意识为转移而存在的外在世界的形象是一回事，而象征、头脑随心所欲地构想的假设的标记则又是另一回事。

里德对于亚里士多德的在艺术中再现现实的理论这样的“新解释”，在现代资产阶级美学中扎下了深根。它是与猖獗的唯意志论及其明显的主观主义密切联系着的。这是帝国主义思想体系中日益增强的反动性的鲜明表现。

要知道，就连黑格尔和康德都不符合帝国主义资产阶级的心意，更何况过去的唯物主义哲学家（包括资产阶级的唯物主义哲学家）呢；光是“物质”这个词就使它们的思想家感到厌恶了。从这方面说来，无怪乎最著名的意大利唯心主义哲学家克罗齐按照“新时代”的精神来否定康德和黑格尔，因为康德容许有不依赖于人们而存在的“自在之物”，而黑格尔则承认作为绝对精神的变相存在的物质。克罗齐像帝国主义资产阶级的其他思想家一样，是从右的方面批判康德与黑格尔的：他细心地从精神中清除掉物质的“最微小的混合物”。但是他不但吸收了他们的学说中一切最保守的方面，而且使它们“深化了”。

克罗齐像康德一样宣布审美感受是“无利害的”，而审美原则实质上是先验的。但是，在否定唯物主义哲学和美学方面，克罗齐比康德走得更远些。克罗齐从日常生活中抛弃了“自在之物”之后，把全部现实都变为“精神的综合活动”，也就是走上了公开的唯心主义的道路。

黑格尔的美学和哲学、特别是黑格尔的唯理主义对克罗齐有极大的影响。但是克罗齐对黑格尔的辩证法却采取批判的态度。他不满意黑格尔在对艺术理解和解释上的历史主义。

大家知道，黑格尔认为历史是人的活动的结果，与此相应，他把艺术看作为“在外界事物中的人的自我生产”。而从克罗齐的观点来看，任何外在的事物根本就不存在：只有精神。对克罗齐来说历史同样也是精神。克罗齐认为，直觉和作为它的一种外形的艺术创造——精神的基本形式之一——是处于历史过程之外，并且不能解释为历史事实的。他完全否定了对艺术的历史观点。

如果说黑格尔由于力图历史地对待艺术的种类、体裁、风格，尽管他有公式主义，仍然促进了美学思想的向前发展，那么克罗齐，如我们要在下文指出的，却把艺术创造的一切种类和体裁混为一谈。不仅如此，与黑格尔不同，他把一切政治的和道德的东西从艺术领域中完全排除出去。

克罗齐不是徒然地把自己的哲学称为“自由的宗教”。在克罗齐的哲学中，尽管他一再扬言憎恨“彼岸”，却确实给了宗教无限的自由，而实际的自由则被直截了当地宣布为虚构。是的，克罗齐与新托马斯主义者不同（新托马斯主义者的观点，可以根据马利旦的美学体系清楚地看出来），他攻击传统的宗教，但是他这样作的目的决不是为了消灭宗教。他所用以代替传统的宗教的只不过是更精致的哲学的宗教，或者，如果愿意说的话，是美学的宗教，在这个宗教里，“信徒们的神似乎是包罗万象的精神”。

马利旦和克罗齐事实上是勾结在一起的，因为他们都认为艺术不是认识客观世界的门径，而是认识精神的门径。不过，马利旦至少还承认实在世界的存在，固然这个世界后来被他称为神的表现；而克罗齐，他甚至憎恶“物质”、“实在世界”这些字眼本身，声明说“除了精神之外，没有任何实在的东西”。

显然，对哲学既然持有那样的观点，也就没有必要去谈精神对物质的关系，意识对存在的关系了。他把运用于美学的哲学基本问题宣布为伪课题。他是这样推论的：艺术是精神领域，而属于精神的不仅有理论活动，而且有一切实践活动。然后克罗齐把物质的与观念的等同起来，把前者包括于后者之内。“我认为——克罗齐写道——我们时代的一切科学，旨在反对依旧意义来理解的物质，所以没有理由去研究精神的诸概念同它的原不存在的诸敌人之间的结合与相

互关系。”[1]

当然，克罗齐还不敢公开否定物质活动。对现代唯心主义来说这样做是太幼稚的。克罗齐作得更狡猾些。他可以承认，人们的日常生活和实践活动给予他们以认识的材料。但是这种认识本身对生活没有任何关系。根据克罗齐的意见，自然科学的材料（克罗齐认为自然科学属于功利主义的实践活动）是伪概念，而艺术则是与现实隔绝的精神领域。克罗齐认为，艺术是精神的成果，是精神自在地和为我地创造性发展的成果。

克罗齐把理论活动分为两个部分：概念的领域和直觉的领域。克罗齐认为艺术的特征就在于它是“纯直觉”，这种“纯直觉”给予单个的、特殊的、独一无二的知识。克罗齐指出，这种直觉给予了超越黑格尔的可能性，黑格尔由于把作为精神的变相存在的物质纳入了自己的体系，就宣告了“内在论的经验”的一元论的终结。[2]

这样，在克罗齐的美学体系里，“纯直觉”就是精神的最珍贵的形式，也就是这个形式创造“自己的客体”。

这个客体是什么样子呢？它不是别的，无非是艺术家的心灵。克罗齐认为，在艺术中除开直觉之外再没有别的东西；艺术揭示艺术家的心灵。这就是一切。而这也就是说，构成克罗齐的美学理论基础的直觉没有超出主观主义地理解的个人心理的范围。但是在克罗齐的美学中这些都是含蓄的，隐晦不明的。

克罗齐俨乎其然地说，使评论艺术成为可能的第一条件，就是形

---

[1] 克罗齐：《黑格尔研究》，巴里，一九五二年，第一四八页。

[2] 有意思的是，现代抽象派的理论家，像克罗齐一样，认为他们所宣传的绘画的伟大，在于这种绘画含有“纯粹的精神”，与以现实生活为基础的造型艺术不同，这种绘画与客观世界没有接触。他们写道：“精神决定物质而不是相反。”或者：物质世界的诸形式“是由克服了无限性的直觉的‘精力’所产生的”。像克罗齐一样，他们强调说，精神、直觉的精力不是“物质的变相存在”；精神和物质的“二元论”不应该存在，他们说，存在的只是精神。

是的，抽象主义的理论家关于直觉有各种各样的解释：有的把它看作“纯粹的思想”，有的把它看作“纯粹的感情”。但是，尽管有这些细微的差别，抽象主义的所有理论家在主要的问题上是一致的：他们否认艺术中需要生活的真实。关于这个问题请参看：波罗柯菲耶夫：《抽象主义及其历史“使命”》，载《反对艺术和艺术理论中的修正主义》。论文集，苏联《艺术》出版社，莫斯科。一九五九年，第一二四—— 一四七页。

象和感情的复合体的存在。同时他强调说，艺术不只限于感情的范围。克罗齐指出，在艺术里感情转变为形象或者形象的复合体，而它们又唤起感情；这么说，艺术不单是感情，这是感情和形象的统一、结合，是一种“抒情的直觉”，与概念不同，它是激情、是灵感。

把艺术和哲学作比较之后，克罗齐指出，“哲学是关于包罗万象的范畴的逻辑思维，而艺术则不是思维着的直觉”。的确，克罗齐作了保留，他说，艺术不可能是非理性的、非逻辑的，但在这里的理性是特殊的；艺术是“感情的直观”，或者说得确切些，是“抒情的直觉”。以逻辑的形式表达艺术作品的动情力❶是不可能的，艺术作品的动情力需要用心灵去感受和领悟。

克罗齐认为这样来解释艺术创作的特殊性的观点，就是自己美学体系的独创性的基本内核，因此，他甚至企图把它与马赫主义的纲领对立起来。但这至多不过是例行的标新立异而已。

早在克罗齐之前大家就已周知，感性是艺术性的必需条件，在艺术中感情是通过艺术形象而表现出来的。在他那里只有一点是新东西，这就是他把这些正确的思想与自己的关于“纯直觉”的学说联结在一起，“纯直觉”使他有可能与其他唯心主义者不同，用自己的方式剥夺艺术中感性的客观社会基础，拒绝艺术是现实的特殊形式的反映这个唯物主义的解释。

如果说马赫主义者为了动摇艺术的客观基础，断言在自然界和社会中不存在美，美只存在于体验到自身感觉的主体的意识之中，那么，克罗齐“明确化”了马赫主义者的观点，他指出，这个体验着并创造着一切的主体与其说是和感觉，不如说是和自己的感知，或者确切些说，和自己的概念有关，因为，克罗齐的直觉也包含有想象。

克罗齐的逻辑是这样的：存在着感觉、艺术和某种介于二者之间的东西——想象，这个想象把在艺术家心灵中所产生的一连串杂乱的形象系统化，使它们成为富有表情和表现力的形象。“在艺术中——克罗齐写道——幻想是这样从属于使杂乱的感觉转变为纯感觉的任

❶ 动情力（пафос），或译激情，请参阅《现代文艺理论译丛》，第三辑，第一四三页注二。——编者注。

务，以致我们认为可以不把它称为幻想，而称之为想象，艺术的或者创作的想象。”❶

当然，创作的想象可以概括直接的感觉和概念。但是这些感觉和形象从何而来呢？它们的源泉是否就是不依人的意识而存在、而又在人的意识中得到反映的客观现实呢？马赫主义者断言，每个客体、每件事物都是人们感觉的总和。克罗齐也在步贝克莱的后尘，他对贝克莱的评价向来就是很高的。与马赫主义者比较起来，他的唯一的一点“自由自主”，就是把客体、事物归结为感知、概念的综合体。难道这能改变什么么？丝毫也不能。

克罗齐千方百计地强调下面这个思想：想象是艺术的特征就像推理是逻辑的特征、愿望与意志是实践的特征一样，他借此竭力把创作过程、艺术认识的行为与现实隔绝。甚至历史判断他都认为完全是以“历史家的心灵的认识为基础，没有必要走出内心体验的范围”。对艺术说来尤其如此。

依克罗齐的看法，历史的出发点不是事实，而是创造事实的理性。可见，历史不是事件的合乎逻辑的、有着必然联系的客观过程，而是观念的历史。因此，克罗齐认为，寻找历史事实是没有必要的。“因为……除了思想之外——他写道——什么也不存在，哪些事实是史实，哪些是非史实的问题是完全没有意义的。”❷

但是依据克罗齐的理解，历史至少“还意味着实在和非实在、事实的实在和想象世界的实在、行动的实在和意愿的实在之间的批判的划分”。克罗齐认为，艺术则不需要这种划分，因为艺术是靠纯形象而生存的；对艺术来说实在的和非实在的区别是没有意义的。

谈到《伊利亚特》时，克罗齐强调说，《伊利亚特》写出人物的形象、他们的关系和行为的形象，描绘出恐惧，唤起同情、忧郁和爱的感觉。但是在艺术中只有形象，而不是在历史上存在过的事实。即使能够查明赫克托耳和安德洛玛刻、帕里斯和普里阿摩斯的原型，对于这些作为艺术形象的形象的评价也不会有所裨益，而《伊利亚特》

❶ 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，一九五〇年，第一卷，第二六四页。

❷ 克罗齐：《历史编纂学的理论和历史》，一九一五年，第九六页。

的艺术价值不会因此而更加重要的。虽然克罗齐有充分根据指出，艺术与科学不同，它运用艺术形象（而不是概念），在艺术形象中一般是通过个别、个体而表现出来，但克罗齐的美学实质上不能使知识有丝毫的增加。反之，这些从整体上看来是正确的论断在克罗齐的美学中归根结底被神秘化了。问题在于，艺术形象在他说来不是现实的反映，而是艺术家的想象所创造的假设的标志，是象征，或者是"纯直觉"、"纯意识"的产物，仍然是同样的东西。❶

克罗齐的这些逻辑体系的目的是一清二楚的：他力图把生活真实的概念从美学中抛弃出去，因而说艺术形象是与现实隔绝的艺术想象的简单构想。正是为了这个目的，克罗齐首先以逼真替换了生活真实的概念，然后把逼真归结为个别事实或现象。这是巧妙的手法。克罗齐完全明白，艺术作品中的生活真实可能具有幻想的情节的外衣，因此，作品中情节与题材的细节就不可能在生活和历史中找到完全的相像。他也考虑到，现实主义的艺术形象带有许多现象和性格上的一些相近似的特点，它们总是与直接感觉给予我们的东西不同。因此要从历史上去寻找，譬如说，与塞万提司的堂·吉诃德或者拉伯雷的高康大的形象分毫不差的性格，这是没有希望的事情。甚至在历史作品里艺术家也不盲从地模仿现实，而是创造性地再现现实，使生活现象通过自己的意识、世界观而折射出来。最后，在艺术反映现实的过程中，艺术家的创作的幻想的巨大作用也是不容怀疑的：正是创作的幻想使艺术家有可能把零散的生活素材提高到典型概括的高度，达到内容与形式的统一。

当然，这一切克罗齐是了解的。因此，在与马克思列宁主义的美学、与现实主义进行斗争时，他有意识地减轻了自己的工作。在抨击美学中的形而上学的唯物主义与艺术中的自然主义的弱点时，他认为

❶ 顺便指出，克罗齐的直觉主义和柏格森的非逻辑论绝对没有联系，关于柏格森的非逻辑论在下面还要谈到。克罗齐不止一次批判了柏格森的神秘主义。克罗齐的直觉——这是理性主义的，或者说得确切些，是黑格尔式的直觉。克罗齐虽然从右的方面批判黑格尔，他对黑格尔的客观唯心主义的理性主义却未加怀疑。相反，他在模仿黑格尔。因此，根据克罗齐和柏格森的美学体系的基础都是直觉这个概念就把二人的美学等量齐观，是不正确的。

这也就推翻了艺术中的现实主义的基础、辩证唯物主义的反映论和马克思列宁主义的美学了。无论是克罗齐还是其他反动的艺术理论家是再也不可能想出其他的伎俩的。显然，这不是因为他们的智慧贫乏，而是因为如果不违反生活、历史、人类艺术发展的经验，就不能推翻真理。

但是，克罗齐自己也感觉到、认识到自己的观点的脆弱。在指出赫克托耳和安德洛玛刻的历史存在与对这些作为艺术形象的形象的评价毫无关系这一问题之后，克罗齐写道："这里立刻会引起这样的反驳：艺术不是完全不顾历史的标准的，因为艺术服从逼真的规律。"但是详细讨论这一切对克罗齐是不利的。于是他急于一举摆脱这些反驳；他认为"逼真——从其表明形象的相互关系来说，是一个很不恰当的比喻"[1]。这就是他的并不复杂的全部"论据"，他企图以这个论据清除艺术作品评价的客观标准。

这种"思维的灵活性"使克罗齐有可能认为，如果回避开问题那就算已经解决了。把艺术作品作了歪曲的解释之后，他没有看到、也不愿意看到这个事实，例如说，在分析艺术作品时，我们不仅能理解事件的连贯性、性格和形象的发展，而且能理解它们的客观的因果关系，认识它们的相互关系的本质，这种相互关系是反映生活本身的辩证法的。

依克罗齐看来，艺术所反映的是什么呢？他认为，艺术家的使命是揭示所愿意看到的东西，激起幻想（或者是与他的幻想相矛盾的东西），同时也就在欣赏艺术的人的身上唤醒欢乐、希望和悲哀。克罗齐认为，艺术是艺术家的自我表现，是与真理或者虚伪、实在、善、恶完全无关的自我表现。这是依照本人的美的标准而进行的形象化的自我直观，这是摆脱一切尘世、现实的个人直觉。"我们——克罗齐说道——不向作家要求任何哲学体系，任何相互关系上的事实，不向他要求他个人的幻想，除开表现所愿意看到的和憎恨的东西之外，再不要求任何别的东西。如果他能唤醒我们的幻想、欢乐感或是隐怀的恐惧、或是胜利、或是谦虚、或是悲惨、或是希望——这就够了。"[2]

---

[1] 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，第一卷，第二六四页。

[2] 克罗齐：《关于现实事物的哲学》，伦敦，一九一三年，第二六八页（转引自《现代美学论》，第九一页）。

克罗齐认为，艺术家与欣赏他的作品的主体一样，具有同等程度的直觉。在美学领域中应该存在这两个心灵的一致。艺术家的直觉创造艺术作品，而读者、观众、听众在自己的心中重新形成这个直觉，在这个相互作用的基础上产生艺术作品。如果认识的主体对艺术格格不入，或者不能感受艺术的冲动，那么不仅读者与艺术家之间的联系不能建立，就连艺术本身，依克罗齐看来，在这种情况下也是不存在的。克罗齐写道："理解艺术的读者直接渗入到艺术的诗意的内心，感到后者和自己的心脏一起跳动；如果心灵沉默无言，那么读者就否定了艺术的存在，不论作品中还含有多少其他的素质，而这些素质又恰是什么样子，也不论这些作品有多大价值……"❶

这样，克罗齐蓄意把艺术家和他的直觉以及感受这个直觉的主体从社会中孤立出来。他竭力用沉默来回避下面的事实，艺术作品的构思是受生活的影响而在艺术家的心中产生的，在创作的过程中，艺术家经常以实际来检验自己的概念和印象。对下面一点他也避而不谈，这就是观众、听众、读者的个人经验同样也不是产生于潜意识的深处，而是来自与生活不断接触的过程中，作品的艺术形象中所包含的客观内容正好把艺术家与欣赏艺术的主体的生活经验联系在一起。

克罗齐忽视了问题的全部复杂性。在探索艺术创作的特征，揭示艺术有别于其他意识形态的特点、亦即使艺术在这些多种多样的意识形态中成为不可缺少的一种形态的特点时，他把政治、真理和善良从艺术的领域中、至少是从艺术的本质中排除出去，在最好的情况下也把它们宣布为非美学的、非艺术的成分。这样一来克罗齐不仅使审美感知贫乏了，而且歪曲了审美感知，因为他把艺术形象归结为作家的情感对读者起影响的个别的、孤立的行为，把情感当成事情的实质。他把艺术形象的感情性也作了歪曲的解释。他无视于下面一切事实：情感评价是历史现实在艺术家的意识中的特殊反映；它不仅表现艺术家对事物的关系，而且还揭示这一事物的本质、说明其特征；作品对读者的情感作用的力量取决于它的思想和艺术内容；艺术家在创造作品时给自己提出明确的目的，并且力求实现它们。

❶ 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，第一卷，第二六四页。

克罗齐说，感情的表现如果是有意识的，那它只不过是理智表现或审美表现的一种借喻罢了，因此也只能是“硬加给艺术的力量的源泉”[1]。克罗齐断言，艺术家在他还没表现之前，他不知道他要表现的是什么。克罗齐写道，从这一点来看，“政治诗，一般都认为，是最坏的诗”[2]。克罗齐在《诗学》这个论著中有意识地把诗（艺术）作为直觉的领域，使它同文学相对立。按照克罗齐的美学纲领来看，诗与文学的区别就在于诗应当完全脱离一切政治的、道德的和实践的成分。譬如说，如果抒情诗浸透着公民感的基调，如果抒情诗积极参与政治生活，那么克罗齐立刻就会把它们排斥于诗、艺术之外；他说，直觉是不容忍这种情况的。[3]

这就是克罗齐的美学中所宣扬的主观主义导致的结果，尽管他谈了一些关于“艺术家的道德觉悟”的话！

在克罗齐的美学体系中对唯物主义的憎恨达到了顶点。在建立自己的关于直觉的理论时，他得出结论说，直觉本身就富有表现力。换句话说，克罗齐甚至否定直觉的“物质化”的必要性。他认为，没有语言的外衣，思想是不能存在的，而直觉则可以。“直觉——克罗齐写道——只能是直觉，因为它同时就是自己的表现。”[1]

不言而喻，克罗齐明确意识到，如果抛开具体的艺术形式，根本就谈不上艺术作品的存在。他强调说，如果我们把内在的与外在的、肉体和灵魂、意志和行动、直觉和表现分割开，问题就无法

---

[1] 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，第一卷，第二六五页。

[2] 同上。

[3] 克罗齐从诗中取消了它的全部道德政治内容。同时他把文学和关于文学的科学变成为某种不明确的、模糊的东西。他认为不能只根据外表的（诗句的）表现形式来评论诗，这一思想基本上是正确的，但他把这个思想夸大到了这种程度，其结果是使文学失去了任何特征。由于这一点许多人批评过、而且现在仍然在批评克罗齐的美学，特别是哥庭根大学的教授沃尔夫冈·凯塞尔的著作《语言艺术作品》（一九五六年，第四版）。凯塞尔指出，据克罗齐看来，文学“没有自己的本质”。凯塞尔继续说道，同时“令人吃惊的是，克罗齐认为，一切不属于诗歌的东西，都与诗歌隔着一道鸿沟”：克罗齐把贺拉斯、雨果、席勒、拜伦、莫里哀以及其他语言艺术大师都从艺术批评和文学史的范围内开除出去了（沃·凯塞尔：《语言艺术作品》，伯尔尼，一九五六年，第一五页）。虽然沃·凯塞尔自己也认为，文学作品是作为“孤僻的语言构造”而产生、而存在的，也就是说，他也是站在形式主义的立场上，但他对克罗齐的批评在许多方面是击中要害的。

[1] 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，第一卷，第二六六页。

解决。

但是克罗齐如何理解直觉和表现的同一性呢？在这个问题上他是不明确的。关于直觉和表现的一致性克罗齐写道，“在一切精神活动的领域中都适用的这种相同性，在艺术范围中是最清楚最明显的”。克罗齐认为，直觉的形成过程是不可认识的。“在创作艺术作品时——他宣说——我们处在与创造世界的神秘举动相似的过程中；美学对整个哲学、或者对存在于‘万有中的整一’的观念所作的贡献，其意义都是由此而来的。”❶

我们要指出，从克罗齐的观点来看，整一——这就是精神；它的诸形式就是美、真、有益、善；克罗齐认为，精神就是现实。可见，美、真、有益、善是创造现实的诸形式，也就是说它们是与创造感性世界的柏拉图的理念相适合的。

在克罗齐的美学中，和在他的哲学体系中一样，客观的与主观的唯心主义就这样交织在一起了。但这在基本上是导向主观主义的客观唯心主义。实际上，克罗齐认为，艺术家的个性就是绝对精神的工具。因此，在克罗齐的面前就产生了宇宙与个人经验的相互关系问题。这个问题在克罗齐的美学中是这样解决的：艺术的任务是表现“包罗万象的精神”，表现绝对；实现这个任务的手段就是深入艺术家的个人世界。换句话说，艺术家的个性是作为绝对精神、或者是作为“冥冥的神的因素”（如果用马利旦的术语来说，这其实是一回事）的工具和表现而出现的。这就是说，在克罗齐的美学中对宇宙的认识是通过对存在于我们之外和存在于我们之内的东西的认识而实现的，克罗齐认为所有这一切东西又都是精神的丰富多采的表现，精神是“积极性”、“自由”、“生活的永恒创造者”。

依照自己的唯心主义的“绝对的内在性”的观点，克罗齐把艺术形象看作为某种属于永恒性的现象。他写道：“如果绘画（正如某些理论家所断定的那样）是某个客体的仿制或再现，那么它就不是艺术，而是某种机械的、实用的东西了。”❷ 克罗齐认为艺术不是反

---

❶ 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，第一卷，第二六六页。

❷ 同上，第二六四页。

映客观现实，而是反映某种宇宙，——总之，精神在认识精神❶。

这个自招是非常典型的！这是唯心主义的共同结论，不管它以什么样的形式出现。唯心主义者可以在次要的，甚至最不足道的美学问题上争论不休，但一谈到主要问题时，他们之间立刻就趋于完全一致了。

马利旦和克罗齐对艺术认识的形式的看法是有分歧的。前者认为，艺术是对一般的认识，或者换句话说，是对“万有”的认识。后者的想法却有所不同：如果说逻辑能认识一般，那么艺术则“抓住”个体；它不是把个别当作一般，而是将个体的、个别的东西表现为美的东西，从而达到自身的目的。尽管如此，马利旦和克罗齐两个人得出同一结论：精神在认识精神。

克罗齐表明，对于他的直觉和表现二者等同的理论的异议，仿佛只是基于心理的错觉或不明了“表现”与“联系”两概念的区别而产生的。然而，克罗齐所得出的论点不能不使人怀疑，依他看来，艺术家们所创造的形象都是主观的。

克罗齐在解释直觉和表现相等同的时候写道：“当诗人刚把一首诗用他的蕴诸内心的辞句表达出来，这首诗便完成了。当诗人开始反复朗诵这些辞句给别人听，或者找到了某个能够背诵这些辞句并为别人反复朗读的人（如在学校中所做的那样），或者把它们写入手稿、付之出版——那么他就进入了新的、不是美学的阶段了……”❷ 尽管克罗齐不得不承认，为了保存和传达给人们，艺术形象要求利用物质的艺术手段来巩固自己。但他还是纠缠不休地在不同场合下重复同一个思想：绘画，雕塑，建筑等“不是艺术作品，艺术作品仅仅在于创造或再创造它们的智慧中”❸。

按照克罗齐的意见，物质形式对于纯直觉没有任何意义。它可以

❶ 克罗齐本人认为没有必要去区别主观唯心主义与客观唯心主义。他不止一次强调指出他们内在的相似。从他的观点看来，人的精神和包罗万象的精神是同样的东西，因为后者是唯一的，不可分割的，它在自己的一切表现中是作为一个整体而出现的，当然也通过包括艺术家在内个别的人而表现出来。克罗齐把自己的观点称为“绝对内在论”的哲学和美学，提出主观意识和包罗万象的精神的同一性的根据。

❷ 克罗齐：《美学》，《大英百科全书》，第一卷，第二六六页。

❸ 同上，第二六七页。

作为艺术形象活动的记忆符号。它也可以促使观众、读者和听众意识到艺术家在创造艺术作品时的感受。但克罗齐指出，在原义上的诗歌是寓于艺术家的灵魂之中的，艺术家可以不把感觉到的东西用物质手段表达出来，他可以“自言自语”或仅仅“为我”而表达感情，而仍不失为一个真正的艺术家。感受的主体也是如此：他应该感受到艺术家所感觉的东西。这就是全部问题。物质形式对于艺术没有直接的关系。它在最好的情况下可以完成联系的功能（但不是直觉的表现），即作为单纯的技术手段。克罗齐写道：“联系就是把直觉－表现固定于被譬喻地称作物质的或肉体的客体上。”属于这一类的有：全身塑像，长诗，建筑上配合适当的格局等。照克罗齐说来，它们只能譬喻地称作事物，因为“实际上这里我们只是同…… 在头脑中发生的过程发生关系”。克罗齐说，应该把画布上的彩墨和直觉的形象，想象中的线条和色彩区分开来。要不就把艺术和技术手法混淆起来了。他说，全身塑像，长诗，绘画等乃是艺术形象创作的象征和标记，而不是艺术作品的本身。

因此，克罗齐在艺术的情感作用方面故弄玄虚，从而避开了艺术反映客观世界的问题，而把艺术归结为“纯直觉”。与此同时，当克罗齐依靠把物质“溶解”于意识、力求克服精神和物质的“二元论”时，由于可以理解的原因，他也没有忽略艺术形式的问题。他巧妙地利用了这样一个事实，即艺术形象在艺术家的意识中比它在具体的艺术作品中得到物质的体现往往要早些，克罗齐把精神创作本身孤立起来。

当然，在克罗齐的著作中关于艺术形式也有一些健全的判断。其中之一就是他坚决反对把形式归结为全部表现手法。但是，在否定艺术作品“结构”的独立意义时，克罗齐只是口头上和在艺术中的形式主义战斗。实际上，由于把作品的结构看作是某种脱离内容而独立的东西，克罗齐停留在同一个形式主义的圈子里：他把构造艺术作品的原则和方式与现实隔离开来。甚至认为它们是处于艺术认识过程之外的。

结果，克罗齐竟至于排斥由表现手段所决定的一切艺术分类，他断言，这些分类的认识意义等于零。“为了判别与真理的符合，——克罗齐写道，——必须抛弃一切被公正地怀疑为‘经验主义的’属、

种、纲的区别，而只须依据从万有中产生、并构成这万象的具体形式的、被称之为范畴的那些区别。”[1]

这就是说，克罗齐在其主观主义的冲动中，把艺术的一切种类和体裁宣布为“唯一精神”的创造，抛弃了艺术创作和认识的规律，使艺术从一切的规律和对社会的依从性中“解放”出来。克罗齐断言，艺术是“统一的和多样的……是依据艺术家的个性及其精神气质的无限多样性的”。据说，艺术家本人就是自己的最高法官，他随心所欲地创作，他在自我中并为自我而创作。[2]

取消艺术——这就是克罗齐的美学唯心主义的最终结论。这个事实是非常值得注意的，这既由于事实本身，也因为克罗齐在资产阶级美学中有不少的同盟者和崇拜者。其中许多人过去和现在都是步他的后尘的。例如，美国文学批评家斯宾根在一九一一年热烈地写道，克罗齐把艺术批评从僵死的枯枝莠草中清理出来，依靠艺术中的“纯直觉”论，“我们结束了一切旧的规律、体裁、‘种类’——喜剧的、悲剧的、崇高的和一大堆凌乱的抽象概念，清除了风格和修词的理论；终结了艺术中的一切道德评价、正剧和戏剧的混淆；终结了技巧和艺术、历史和艺术题材的分家；终结了把艺术当作社会或历史文化文献的态度，天才和趣味的脱节”[3]。奥尔西尼在写于一九五五年的论著《克罗齐的美学中的理论和实践》中，也怀着最大的敬意来评论克罗齐的美学理论。他认为克罗齐的美学的价值在于“克罗齐把形式和内容的有机统一理解为直觉和反映的一致”。奥尔西尼说，“应该彻底了解克罗齐，因为他还没有被取消（在黑格尔的这个词的意义上）”。克罗齐“始终是这样的一种美学观点的象征，这种美学观点不局限于形而上学或抽象理论，而是以人类的和人道主义的广博

[1] 克罗齐：《黑格尔研究》，第一四一——一四二页。

[2] 克罗齐的关于直觉和表现相一致的思想，不是像初一看来那样的“抽象”。例如，很多现代抽象主义者用一切调子颂扬自己对世界的直觉感受，怀疑地对待艺术中的“自然物质”。绘画的无形式学派，由它的鼻祖——抽象主义者福特里耶宣称自己喜爱鲜艳色彩，但建议不要把这种鲜艳色彩放上图面，因为色彩，物质的表现——是微不足道的，而艺术的全部本质寓于艺术家所固有的直觉中。

[3] J. E. 斯宾根：《新批评。现代美学与文艺批评选》（转引自K. E. 吉尔柏特与库恩合著：《美学史》，布鲁明顿，一九五三年，第五五二——五五三页）。

知识为其基础”❶。

克罗齐的美学体系得到了资产阶级艺术理论家的许多狂热赞美。克罗齐的《美学》在意大利再版了十多次，它几乎被翻译成全欧的多种语言❷，克罗齐的《美学问题》、《美学必读》、《诗学》等著作也享有盛名。

克罗齐的美学著作在资产阶级西方国家的备受欢迎，并非偶然的现象。正如意大利共产党员 K. 萨列纳林正确地指出，克罗齐“为诗歌的脱离历史，艺术的永恒的与超历史的性质提出理论的根据”❸，从而为帝国主义时代的资产阶级美学奠定基础。同时，有意义的是，克罗齐的美学基本上是折衷主义的；在它那里面能清晰地听到康德、黑格尔、杜威、贝克莱、马赫等人的回声。这使西方形形色色的唯心主义学派有可能求教于它。❶

另外，为了公允，应该指出，克罗齐对艺术的公开的取消主义立场，也使很多唯心主义者感到不快。例如，著名的英国教授 B. 鲍札凯特就坚决地反对过克罗齐的否定艺术作品物质存在的企图。他指责

---

❶ 奥尔西尼：《克罗齐美学中的理论与实践》，《美学与艺术批评季刊》，一九五五年三月，第三〇七——三〇九页。

❷ 克罗齐的论著《美学——表现的科学和普通语言学》也曾译成俄文（雅科文柯出版社，莫斯科，一九二〇年）。

❸ 《文艺复兴》，一九五一年，第一二期，第六〇五页。

❶ 当然，这样一个事实对克罗齐的声望有不小的意义：他对柏格森的非理性主义和实证主义等的表面的批判态度，使他的哲学和美学具有了奇妙的蛊惑力。我们也知道，克罗齐早年，站在资产阶级自由主义的立场，曾相当积极地反对过意大利文化中的最落后的那些方面。最后，有助于克罗齐的声誉的还有在资本主义国家中制造出来的、说他是一员反法西斯的坚定战士的神话。实际上，克罗齐对于法西斯主义的关系是复杂和矛盾的。作为约里蒂的最后一个内阁（一九二〇——一九二一）的成员，他给法西斯主义扫清了道路，而在法西斯政权的最初年代，他支持过墨索里尼。我们也知道，他在战争年代（一九一四——一九一八）的著作在思想上给法西斯主义作先驱（崇拜暴力，为战争辩护等）。后来，克罗齐拒绝了对墨索里尼政权表示忠诚的宣誓，在反法西斯知识分子的宣言上签了名，在参议院发表了反对某些法西斯主义化的法律草案。西方许多人认为这是他的反法西斯的信念的证明。但，在这种情况下，往往忽视了克罗齐不是在号召和法西斯积极斗争，而是号召忍受，同时却顽固地反对马克思列宁主义哲学。C. 艾菲罗夫在他那篇关于克罗齐的候选博士论文中，依据意大利共产党员的著作和一些事实，令人信服地说明了，克罗齐实际上是在为法西斯主义效劳，力图在政治上和思想上破坏意大利人民和进步的社会政治和哲学思想的任何接触（见 C. 艾菲罗夫：《克罗齐主义的反动本质》，莫斯科，一九五五年）。

克罗齐，因为后者轻视创作想象要获得具体形式的意向，这不是提高而是贬低了精神。我们也知道，杜威、萨木艾·亚历山大和许多其他资产阶级哲学家和艺术理论家也曾在许多问题上表明自己与克罗齐的分歧。

但是，克罗齐在回答这种批评的时候，引用手中掌握的事实证明，他和他们没有任何本质的区别。这里他说的很对。构成反动资产阶级美学理论基础的整个唯心主义，都是歪曲艺术的真正本质的。它使艺术与社会存在的迫切要求相隔绝，它使艺术陷于无所作为。区别仅仅在于一些现代唯心主义者这样做时明目张胆，而另一些则是转弯抹角。

由此可知，不管一切表面的分歧，现代资产阶级思想家们暴露出共同的思想认识论基础，在这个基础上，急速地茁长着主观主义的美学理论，它鼓吹艺术创作的绝对自由——即它对于生活的完全独立，宣扬不受任何东西约束的艺术家自在自主的意志，崇拜艺术中的“特等人物”。而这种美学的主观主义显然不单单是无稽之谈：它有其理论的认识基础（认识论的）和社会的根源。这是在人类知识的一株粗壮大树上的一节寄生的木瘿。正像列宁指出：“从辩证唯物主义的观点看来，哲学唯心主义是把认识的某一个特征、方面、部分片面地、夸大地……发展（膨胀、扩大）为脱离了物质、脱离了自然的、神化了的绝对。”❶ 换句话说，唯心主义来自主观主义和认识过程中的主观主义者的盲目性，来自对它们中的这些或那些方面和成分的夸大。

上面通过克罗齐美学体系的例子，我们看到，他把物质的与精神的相混淆，进一步断言，艺术是艺术家心灵的自我认识，他使创作的想象和情感与现实相脱离，抹杀现实与非现实之间、现实与幻想之间的所有区别。

总之，美学的主观主义认识论的根源，首先在于绝对化，在于片面夸大主体在艺术形象地认识现实对象和艺术文化价值的作用，夸大主体的精神生活的作用，夸大主体的天赋——情感、想象、愿望、智

❶ 《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五九年，第四一一页。

慧的抽象思考能力等的这些或那些方面的作用。

当然，艺术家及其个性在认识现实的过程中的意义是非常巨大的。因为这个过程不是镜子般刻板的行为，也包含有艺术家的积极作用。在创作的过程中，艺术家的个性多种多样地表现出来。它既表现在对对象的独特了解，对被描绘的性格和现象的本质的独到见解，也表现在艺术家描绘现实时，总是根据自己的思想创作任务，表示自己对所认识和描绘的事物的态度。这是无可争议的。

但是，作家、雕塑家、作曲家——每个艺术家在创作艺术作品时对自己提出的目的是哪里来的呢？归根结底，这些目的是来自他所生活的那个社会和时代的。就是艺术家本身也是特定社会关系的产物。他的美学的观点和见解是现实、社会生活环境的反映。在艺术才能的个性特点中，总是透露出形成艺术家个性及其才能特点的社会、阶级的典型特点的。因此，伟大的艺术家的作品常常是出色的历史文献，使我们得以了解创作它们的“时代精神”、思想斗争和生活冲突。这对于每个不怀偏见的人是这么的一清二楚，以致无需再作专门的说明。

同样十分明显的是，在创作过程中艺术家永远是这样那样地依据艺术的客观规律的；如果他破坏了它们，那么在作品中就不可能有艺术真实，就不可能有那些作为真正艺术的标志的思想－审美的素质。早在别林斯基就指出过：“真正的独创性……只有当诗人忠实于现实的情况下才可能。”❶ 这是正确的：现代的现代主义艺术清楚地表明，不管艺术家运用多么巧妙的手法，只要没有生活真实，艺术就必然走向没落。在艺术的历史发展过程中，逐渐地形成了这样一些方法和手法，它们具有一定规律的力量，如果不顾及它们就会无可避免地招致失败。譬如说，难道画家可以忽视透视法则，难道雕塑家可以不重视体现自己构思的材料，而作曲家可以不注意旋律、和声、乐器的规律吗？只有在肤浅和幼稚的想法支配下，才会把艺术创作的过程看作是“诗人天性”在艺术上的任意妄为。

而且，现代资产阶级美学正是鼓吹诸如此类有害于艺术的观点，

❶ 《别林斯基全集》，苏联科学院出版社，第九卷，一九五五年，第五三五页。

寄希望于艺术家创作精神的“神秘力量”。它的代表人物们断言，“艺术作品和日常琐事无关”，艺术是自治的精神世界。甚至在谈到作为艺术创作基础的情感和幻想时，他们也通常尽量避免触及这些情感是在什么土壤上滋长起来、以及它们与现实有无联系的问题。在研究艺术作品的审美感知过程的时候，资产阶级美学家常常抛开了它的产生感情和人们意识中的联想的客观内容。

这是怎么回事呢？到哪里去寻找这种歪曲艺术中的艺术形象反映现实这一真实过程的神秘化的原因呢？

我们说，主观主义不是凭空产生的；它的根源存在于认识过程本身，如果在认识过程中出现认识方面的错误，首先是绝对化，夸大认识主体的作用，这就会产生主观主义。但是，只限于指出这些事实，还是不能弄清问题的。

不应该忘记，这些认识论的错误仅仅是导致美学中主观主义的可能性。从认识论的错误变为哲学和美学的体系，其“根源”深藏在剥削社会的阶级关系中。正好是反动阶级的阶级利益，有意识地巩固认识论的错误，把它们提高到主观主义者的美学的体系和理论的地步。

在剥削制度的条件下，滋养美学的唯意志论和主观主义的具体社会条件又是什么呢？

如所周知，随着社会的划分为阶级，精神活动也被区分为独立的专门领域。在剥削制度的条件下，它逐渐地被少数剥削阶级以及为他们效劳的知识分子所垄断。智力劳动和体力劳动之间的矛盾在资本主义时代变得特别尖锐，因为这里就在生产中，精神活动成为技术知识分子小部分人的权利，而群众却无法问津。不错，自动化——现代技术进步的主要倾向——就在资本主义社会里也要求扩大工人的文化技术眼界，但资本主义只不过限于部分的自动化，最重要的是，资本主义在工人通向文化的道路上堆上了庞大的障碍物。

资本主义对劳动人民的审美情感发展的破坏作用更为惊人。如果在过去，在手工业劳动的条件下，人民创造物质财富的时候，总能在它里面注入自己的思想和创作的心血，绞尽脑汁地想把东西造得尽可能美观些，那么，在资本主义生产的情况下，工人就没有运用自己的

精神能力的这些条件了。他们的劳动失去了个性面貌，他自己也变成了仅供完成某种狭窄的生产作业的工具了。所以资本主义的生产组织扼杀了劳动者的创作热情和美感，束缚他们的爱好和能力，阻碍他们艺术才能的发展。资本主义劳动分工的结果，在社会上造成了人民的美感发展受到严重阻碍的状况。正像马克思指出的那样，这里是艺术才能在个别人身上的高度集中和与此有关的在广大劳动群众身上艺术才能的受到压抑。

这种情况给所谓艺术家不依赖社会而存在的妄想和各种主观主义观点的散布提供了土壤。尤其是在资本主义的条件下，艺术家对于这个权贵世界的附属性不像过去在封建时代表现得那样地明显。

当然，在一切都进行买卖的世界里，艺术活动已丧失了原有的神圣的光环，而真正艺术家的生活变成真正的地狱。但是，如像在封建专制时代的作家、画家和音乐家的那种对宫廷的人身依附，在资本主义时代是没有的。人身依附已被对钱袋的依附所代替，它通常表现为物质关系的形式，从而掩盖了艺术家的真实的依附性。这使得在资本主义社会的一些艺术家可能真诚地相信，他们是想作什么就作什么，他们既不依赖资产阶级也不依赖人民。

资产阶级美学思想家乐于支持天才的“伟大”和绝对自由的这种观念。而且这里的原因是易于了解的。问题在于，美学唯意志论的观念能阻止艺术家去认识资本主义现实的不可调和的矛盾，并在艺术知识分子与人民之间筑起危墙峻壁。

美学中的主观主义和一般的资产阶级个人主义、资本主义的反人道主义的本质的深刻联系是无可怀疑的。这种联系并非偶然，资产阶级文明一开始就把混杂着自私自利和个人主义的进取心捧上了荣誉的纪念碑。当资本主义还在摇篮里的时候，不择手段地追求财富就已经是资产阶级的思想和行动的主要刺激了。

但是，崇拜个性在资本主义的黎明期，和在现代有着完全不同的意义。在资本主义初期，问题是在于使社会从阻碍它发展的封建专制制度的枷锁中得到解放。宣言“个性自由”（而实际上是“竞争自由”）以代替等级特权，资产阶级在那时是这样或那样地作为整个社会、作为迫切要求扫清封建关系残余的全体人民的代表而出现的。那

时资产阶级认为来自同封建制度作斗争的人民中的精明能干者的行动充分自由是自己的理想。这些精明能干者的形象被描写在法国的短篇故事诗和德国诙谐故事中。而在帝国主义时代，当全部权力都集中在垄断集团手中的时候，曾经一度培育了人们的毅力与勇气的资本主义竞争标志着对人民群众的进取心、毅力和主动精神的空前残暴的压制。胜利者不是那个有更多才能和机智的人，而是那个握有钱袋的人。在资本主义社会里“巨商”获得了举足轻重的意义，他们和其他所有社会阶层相对立，竭力剥夺群众的民主自由，千方百计地来把自己的意志强加于他们，使一切都听命于自己。

在现代，垄断集团对工人阶级、广大人民群众及与其有联系的知识分子的生活权利发动猖狂进攻。垄断资本家们企图阻止历史的前进和革命力量的高涨。革命力量的增长能够给予艺术以巨大影响，促使艺术家在反对帝国主义的全民斗争的基础上团结起来。垄断资本家们力图想阻挠符合人民群众的根本需要的民主的和社会主义的艺术文化的形成和发展的进程。但是要达到这点他们是无能为力的。在今天，甚至那些在不久前僭望着优越的社会地位和歧视一般人民的作家、演员、作曲家和画家，也开始越来越清楚地理解到资本主义的反人道主义的本质，感到资产阶级营业精神的桎梏的沉重，因而越来越勇敢和坚决地反对垄断集团的恣肆妄为。

因此，在现代资本主义国家中，可以清楚地看到两种对立的倾向。一方面是革命力量的蓬勃发展与成长；另一方面是帝国主义反动派对民主、社会主义文化和民主文化的进攻。这两种对立倾向的斗争在艺术里也很明显地表现出来。第一种倾向反映在社会主义现实主义和批判现实主义阵地的巩固上，在艺术知识分子基于为人民利益服务而联合力量上；第二种倾向反映在资产阶级的颓废艺术、自然主义、形式主义上，在对进步的民族艺术文化传统的进攻上，在离间工人阶级和团结在它周围的艺术家队伍的企图上。

当然，这两种倾向就其社会作用来说，远不是势均力敌的，未来将属于进步的、革命的、民主的力量的。但是旧的、衰老的事物不经过斗争是不会自动地屈服的。它们用尽一切力量和一切手段在挣扎。帝国主义反动派的思想家们力图在广大人民群众和艺术知识分子的意

识中，灌输自私和资产阶级个人主义的毒液，竭力在艺术和美学中鼓吹形形色色的资产阶级个人主义，而首先是主观主义和唯意志论。

所以，主观主义和唯意志论思想随着帝国主义的出现和成熟，成为在资产阶级美学中的统治的思潮，而且获得了极其鲜明的反人民性质。

（张羽　滕立言译自《论现代资产阶级美学的反动实质》，苏联国立文学出版社，莫斯科，一九六一年）

“荒唐”的美学

〔苏联〕A. 叶果洛夫

在资产阶级的美学中非理性主义是这样根深蒂固，以致于资产阶级美学的许多代表人物宣布整个世界就是一堆神秘的、不可理解的力量的汇集。在本世纪二十年代中叶显露头角的存在主义的信徒们首先声明了这一点。现代反动的美学所特有的敌视逻辑思维和理智的态度，在它们的理论中得到了最充分的表现。

的确，存在主义的理论家们对“存在”（“existentia”）这个术语有各种各样的解释。有人可能以为，这个派别的代表们对于解决人类生活的条件问题，社会存在的实质问题似乎是十分关切的。但是，谁要是这样设想，谁就大错而特错了，因为，存在主义者们虽自命为“生活真义”的正确解释者，实际上，“生活真义”在他们的解释中变成了“世界之谜”，“斯芬克斯”，不可认识的“自在之物”。

承认外在世界的存在不依赖于人的意识的唯物主义被存在主义者们鄙视为“未开化的群氓”的幼稚的、粗野的观点。现代存在主义的精神之父的丹麦神秘论者克尔凯郭尔早就不加任何保留地声明说：“存在是不可思议的。”他的现代的追随者们所说的，实质上，也是同样的话：“事件的进程是不可认识的”，“世界以及在世界上所进行的一切，是秘密”。从存在主义的观点看来，实际存在的只是个体的意识。西德最著名的一个存在主义者海德格尔断言，存在——“这是生存，我本身永远就是这个生存”[1]。他们说，其余的一切都出自

[1] 海德格尔：《存在和时代》，哈勒/萨尔，一九四一年，第五三页。

魔鬼的。因此，在他们的哲学和美学著作中个体生存（应理解为意识）和社会存在之间的那种惊人裂痕，并没有使海德格尔和他的同伴们感到发窘。他们毫不介意地反复说："我们在表明生存（我们就是这个生存）时，故意不提'生活'和'人'两个字，这里并没有滥用术语。"❶

很多存在主义者竭力使人们相信，人们周围的现实是"混沌的王国"，是"荒唐的王国"。他们说，人愈发努力去探索宇宙的奥妙，他就会愈益相信，在生活现象变化的背后隐藏着不可理解的、神秘的、非理性的基础。"只要我们试图去认识现实，——西德存在主义的信徒雅斯贝尔斯写道——它就会消逝。"❷

存在主义者们认为，对现实的认识不能给予真理；思维是人类最大的痛苦和不幸。"思维——雅斯贝尔斯写道——妨碍存在……因为它不仅不能给予人在真正意义上的支持，反而使人越来越没信心和不幸。"❸

从这一点出发，存在主义者们怀着极端愤怒的心情攻击科学和艺术的认识力量，虽然他们摆出了一副"美"的狂热崇拜者的外貌。与资产阶级哲学的其他流派比较起来，存在主义者对艺术给予了特别多的注意，这是由于他们的哲学的基本范畴是和人的心理生活相联系着的（恐惧、绝望、希望等）。因此，存在主义者自以为是在摧毁"传统思想在艺术和哲学中间树立起来"的障碍。但是，这个学说的实质，它对理性的轻视，对潜在意识和不能表达的因素的崇拜，对病态感受和狂躁的心理特点的兴趣——这一切都导致了艺术和科学的对立，借贬低科学而抬高艺术。例如卡缪在发展"荒唐的哲学"时，证明人类在周围世界中的软弱无力，他声称艺术是他在这荒唐的世界中唯一的向导。

《耶鲁评论》杂志不是没有根据地声明，卡缪得出一个结论说，"最终的胜利是属于艺术家的，因为艺术是导向非理性的坚定的、独特有效的手段"❶。的确，卡缪认为，只有"非理性的预见"才能解

❶ 海德格尔：《存在和时代》，哈勒/萨尔，一九四一年，第四六页。

❷❸ 雅斯贝尔斯：《论真实》，慕尼黑，一九四七年，第三一、六九页。

❶《耶鲁评论》，一九五六年，第三期，第四四九页。

释世界和人的本质。由于这种“预见”的作用，“非理性的感觉才清晰、明确起来”[1]。是的，卡缪曾警告过，“如果他说世界是荒唐的，他就走得太远了。这个世界只就其本身来说不是有理性的”。但是，卡缪在这里想说明什么呢？只是说，不仅世界，就是人以及人和这个混乱世界的联系都没有理性。“荒唐——他说——依赖于人而存在，就像依赖于世界而存在一样，它把人和世界连结得那样牢固，就像只有憎恨才能把人结合在一起一样。这就是在这个世界上我所能够清楚辨别的一切。”卡缪认为，人应该为这个“非理性的预见”的观念牺牲一切，用它来确定自己的行径。

根据存在主义者的理解，艺术是什么呢？

存在主义者从生活中取消了艺术。他们把艺术的作用全部归结为给予“享乐”和感受的能力。他们认为，艺术作品能够在某种程度上揭示人的情感，人的心灵的冲动，但是它不能给予现实以任何反映，对于人来说不具有任何认识意义；根据他们的意见，艺术家的目的就是创造自己的、不同于实在的世界，在他所创造的世界中一切尘世的骚扰都将逐渐消失。如何创作呢？通过神秘的、心灵的“醒悟”。“我们——海德格尔写道——应该按照作品呈现在感受、利用和享受它们的人们面前的那种样子去观察作品。”[2]

存在主义者不把客体同主体区分开。他们使客体溶化于主体、主体的感受和潜意识的欲望中。

美国哲学家弗里德曼在自己的文章《心理分析、存在主义和审美的天地》中，特别指出，“把存在主义描绘为感受着的人的一种审美感受，是最恰当不过的。”[3] 在这里作者的理由是，在存在主义者的著作中“临床诊断式地描绘了被感受的客体世界对审美经验的依赖性”[4]，而所理解的艺术，却近乎弗洛伊德的“性欲功能的升华”[5]。

这样，存在主义者为了贬低科学，宣扬艺术，不惜使用一切字

[1] 卡缪：《关于西西佛斯的神话》，第三七页。

[2] 海德格尔：《森林里的道路》，法兰克福/美茵河，一九五〇年，第九页。

[3][4][5] 《哲学杂志》，一九五八年，第一五期，第六二四、六二七、六二四页。

眼，用他们的话来说，艺术能给予原始真理，揭示人类的情感和潜意识的欲望，这是艺术与科学不同之处，科学不可能深入到人类生存的深奥领域。但是，对艺术的这些赞美只不过是一种幌子而已。

原来，依照存在主义者的信念，就是在艺术的领域内人们也不能够认识人类生活，因为一般地说人不可能走出个人感受的框框。不但如此，如果相信存在主义者的话，就不能不承认，社会、人民都是虚构，而不是实在的。存在有个别的人们。存在有它们各种各样的意向。但是人民、阶级、社会集团——这一切在自然界中都不存在。他们反复地说，就是个别人的“存在”也是不可靠的，因为人是偶然事件手中的玩偶：所以，他在周围世界的面前是软弱无力的。正因为这样，恐惧、绝望、被遗弃感、失望、厌恶感、闭塞感、孤独感等情感，便构成了人类感受的主要内容。似乎只有在这些形式中人才能感觉到世界和自身的本质。按照存在主义者的意见来说，这些阴暗的情感不是由某些具体的事件引起的，而是人类心灵的永恒特性，首先就是对死亡的恐怖所引起的。由此就产生了他们惯用的论调：对人来说最重要的就是认识死亡的必然性。为什么？因为在这里，在临死前的痛苦中，人才能够彻底认清尘世生存的全部徒然性和无意义。“学习生活和学习死亡是一回事，”[1] ——雅斯贝尔斯写道。

这就是存在主义者以各种方式经常重复的拙笨伎俩：他们说，只要人还辗转在各种不同的可能的抉择之间时，这些可能的抉择就会被他看成是有重要意义的，但是，实际上这一切都同样是没有意义的，因为它们只能导向死亡。存在主义者认为，人变得伟大正是由于他意识到了自己在命运和死亡面前的无力，因为他摆脱了一切幻想。他们断言，只有在摆脱掉“世俗”之后，精神才能获得充分的自由。与这一切相应的，他们企图把艺术看成一种独特的麻醉剂：浸沉在幻想中后，人就会把幻想当作现实来感受，从而置身于未来，生活在艺术境界中。

按照存在主义者的信念，时间概念本身不包含任何客观内容。时间是可回溯的。它完全受主体的支配。它的运行不是从现在到未来，

[1] 雅斯贝尔斯：《智慧之路》，伦敦，一九五一年，第一二六页。

而是由未来到现在。其结果是假想的和实际的之间失掉一切界线。存在主义者断言，在艺术中“陶醉”，在创作中神魂颠倒时，人就失去同尘世生存的一切联系，获得真正的自由。

正因为如此，存在主义者对于心理分析给予了特别的注意，把它当作“充实存在主义思想的主要源泉之一”。从社会中把个人孤立出来之后，存在主义者不论是在理论上，或者是在艺术实践中都完全陷入了主观感受的境界，这种感受的基础除了自身的“我”之外，再无别的。同时，像弗洛伊德主义者一样，他们堵塞了自己认识个人精神世界的道路，虽然他们自以为在道德的领域，也像在美学的领域一样，他们起着主导的、首要的作用。

存在主义者的很多著作都贯穿着这样一种思想：一切社会似乎都是人类乏敌。请注意，这里不是指在资本主义社会中占统治地位的剥削关系而言，而是指任何一种社会联系。这是最露骨地宣扬资产阶级个人主义。在存在主义者那里，美学和艺术实践常常是结合在一起的，这件事实就使这个派别具有特殊的危险。尤其是在存在主义者美学理论中，唯心主义经常是以十分难解的。故弄玄虚的形式出现在读者面前的。在这里他们的行动准则是：“愈玄妙莫测愈好。”

例如海德格尔在他的著作《存在和时代》中就正是这样作的。他的书在资产阶级的哲学中被称为“杰出思想家的启示”。这部著作虽然也缺乏明确性，但也确实暴露出海德格尔美学的许多特点，特别是主观唯心主义的性质。下面的事实足可以说明这点：在通过文学作品的本质规定艺术的本质或者是反过来作时，海德格尔使用了同义词的重复。这一点也不使他感到发窘，因为海德格尔认为，接触到人的著作或者人的本质时，一般地说，我们是无力摆脱这种重复（循环的错误）的，因为，正如他所指出的，在规定存在主义的基本概念——“存在”时，就已运用了同义词的反复：“存在——这是生存，我本身就是这个生存”。

的确，海德格尔在玩弄字眼时，竭力掩饰“存在”这一概念的唯心主义思想。他力图把事情说成这个样子，似乎他在自己的哲学中克服了唯心主义，也克服了唯物主义（用海德格尔的术语说，即现实主义）。但是，海德格尔实质上既然否认物质世界的存在不依赖于

意识，他就渐渐暴露出自己的唯心主义本质，但却是羞羞答答的。

艺术作品的实质是怎样的呢？能不能把它叫做物体呢？这就是海德格尔以各种方式提出的问题并且装做要努力从各个方面，“辩证地”去解决的问题。他写道，我把物体称为客体，为了规定这些物体的实质，并且指出实物是一定属性的体现者。从另外一方面看，还有另外一种定义：物体——这是各种各样的感受和体验的统一。

这样，给自己戴上一副客观态度的假面具后，海德格尔极力表明，在第一种情况下他提出了关于艺术的实质的唯物主义的论点，而在第二种情况下则是唯心主义的。但是，这是可怜的诡辩术，如此而已。而且他所采用的手法也早已不是新颖的了。

我们已经看到，对艺术的实践作用问题，许多资产阶级艺术理论家可以采取各种立场，其中一部分人（例如克罗齐）怀疑艺术的实践方面，并且把艺术看成为纯粹的认识，另外一些人如马利旦，相反地把艺术看为实践活动。一般地说，在现代资产阶级的美学中，谈到艺术创造过程时，共同的特点是把认识和创造对立起来。但这并不妨碍他们作为唯心主义者。他们通常是有意地、按照事先抱定的意图来做，目的是以实践在艺术认识过程中的作用问题替换艺术意识对存在的关系问题。而这些概念的偷换也有其目的，这就是掩盖美学领域内的基本哲学问题，以最简便的方法走向唯心主义，因为实践只可能是人的活动，没有人的参加或在人类出现以前实践是不可能的。

海德格尔在这里也不例外。他仿照前人的榜样，也以另一个问题，即能否把艺术作品称为物体的问题偷换了艺术的实质问题：亦即艺术意识对存在的关系问题。同时，海德格尔当然知道，唯心主义者无须改变自己的信念就可以说，艺术像一切物体一样，是人的体验、感受的总和。他也知道另外一件事：唯物主义者完全不否认，艺术是一种精神活动，其活动的结果是一种能够成为人的直接感受的对象。然而，海德格尔却装作他对美学中的唯物主义和唯心主义观点是客观的。

不，唯物主义和唯心主义的分界线不在这方面。事情实质在于，唯物主义者承认物体存在于意识之外，而唯心主义者却宣布物体是意识的产物。因此期望海德格尔从两个定义之中接受一个，是自然的。

无论是真正的唯物主义者，或者是公开的唯心主义者都不难于在这种情况下作出选择。至于海德格尔则是另外一回事。他清楚地知道，艺术是复杂的现象，作为精神文化的构成成分，它永远存在于物质形式之中，但在艺术中有决定意义的则是思想内容。考虑了这一点之后，海德格尔企图借助于各种诡辩术来掩盖下面这个关于艺术的唯物主义原理：艺术是存在于任何人的意识之外并不依赖于任何人的意识的客观现实的反映。正是出于这个目的，他不是去考察艺术的实质问题、艺术对存在的关系问题，而是提议回答这样一个问题：能不能说艺术是物体的创造物。举出上面指出的物体的两个定义后，他声明说：第一个定义是正确的，但第二个定义也同样是正确的。然后立即补充说："这是对它们的真实性产生怀疑的又一个原因。"接着海德格尔把"正确的"和"真实的"作了区分，断定"正确"这个概念不能全部包括真实的概念。在他的理解中，真实就是"存在（существование）的表露"，也就是"存在着的实体、存在（бытие）"的表露。而存在（бытие），像他所断言的，不是别的，而是对生存来说的存在（сущее），也就是对于所谓"真正的"人的生存来说的存在，换句话说，是对自己来说的存在。可见，思维的对象不是客观实体，而是意识本身。这个立场使海德格尔走向主观唯心主义。

是的，海德格尔和其他存在主义者不止提出上述两个关于物体的定义。他们还提出另外一个定义，这个定义宣布：物体是抽象的概念，他们把物质和意识都归纳到这个概念下面。结果是物质和意识之间任何界限都不存在了，物质消融在概念、意识中。

存在主义的实质就是主观唯心主义。但是，在哲学和美学中的存在主义者不惜采用一切手段武装自己，只要能够为各种唯心主义学派及流派提供论据就好了。[1]

在这方面最明显的是美国的汉斯·叶盖尔教授在解释海德格尔的美学观点时所说的话："当我们说，鞋是由具有一定形式的皮子作的

---

[1] 存在主义的美学是一种复杂的现象。从哲学基础来说，它是主观唯心主义的，如果就其个别代表人物来说，存在主义的美学，则以观点庞杂为特征。应该指出，还有以马赛为首的天主教的存在主义。

时，我们还停留在物体是内容和形式的统一这个关于物体的旧定义中。鞋是作什么用的？为我们的某种用处服务。但是梵高的绘画在虚无的空间给我们表现出同样的鞋子。除此再也没有什么。”❶ 他们说，艺术与任何实际利益都没有联系，这么说，艺术正是因此能够揭示出现象的实际存在的真实本质，或者，用存在主义者的话说，揭示存在着的实体的真实本质。不但如此，存在主义者歪曲了实体的存在这个概念本身：他们谈的是意识的存在。只有“物体”被想象为脱离开人对实物界的客观关系，把它们从生活、从其同人的各种需要中孤立出来，换句话说，当它们被看成某种纯粹的概念时，他们才承认“物体”是真实的。

从存在主义者的观点看来，一切与实际利益范围有关的东西都会失去真实的本质；只有艺术才把“物体”的可以说是始初的纯粹的样子归还给我们。这样说来，梵高的《破旧的鞋》之所以富有魅力，是因为它们是从一切尘世的、从一切“实际的”之中“净化”出来的——这是虚无中的鞋，也就是物体的抽象，这个抽象有自己的独立存在。

在这种情况下没有必要去谈论，上面对梵高的静物画所给的评价在多大的程度上是正确的。我们仅仅指出，梵高的作品《破旧的鞋》实际上通过物体鲜明地表现出人的性格和生活条件。无论如何也不能把它塞到存在主义者的美学观点中去。但是，如果说在这里对梵高的绘画的评价是不正确的，那么存在主义者的美学观点在这个例子里表现得却十分清楚。这个观点表明了什么呢？表明在存在主义的美学中，艺术的本质被歪曲了。在这里艺术形象变成了自在之“物”和自为之“物”的神秘概念，虽然实际上艺术的目的是表现实物界和在对物体和现实的关系中表现人。“真实——汉斯·叶盖尔写道——这是一种见于外表、浮现到表层、从秘密转成公开的东西”；存在主义的“艺术（作为真实的表露）观点——他继续写道——与旧式的观点是不同的，按照旧式的观点真实是现实的模仿或再现，艺术中的真实性就在于所描写的事物要和它们的实际相像”。❷

❶ 《美学与艺术批评季刊》，一九五八年九月，第一期，第六〇页。
❷ 同上，第六一页。

这就是为什么海德格尔需要区别“正确性”与“真实性”。存在主义者说：真实所复制的不是现实，而是“世界”。但世界是什么呢？是客观现实、宇宙么？不是，完全不是。汉斯·叶盖尔写道：“当海德格尔断定事物在世界上的存在是它们的基本存在时，这并不意味着世界就是周围的环境或者是这个环境中的客体的总合；世界不包含客体，它不是物质的。这是个体的，而不是客观的世界。”[1]

这样，海德格尔和其他的存在主义者设想，简单地以“世界”这个概念代替“客观世界”的概念，在哲学和美学中他们就超越于唯物主义和唯心主义之上了。但这是庸俗的诡辩术。他们想借助于诡辩术的花言巧语来消除哲学和美学中唯物主义与唯心主义的对立的一切奢望都是徒费心机。但类似的诡辩术愈来愈多地出现在现代资产阶级的哲学中。显然，这并不是由于日子好过：很多现代资产阶级的理论家不愿意以唯心主义的名字公开出面，用尽一切努力掩盖自己的理论的唯心主义本质。

美学领域内的存在主义者正是这样作的。他们断言：艺术作品在创造世界时，也创造了真实。而在他们的理解中“世界”——如前面已说过的——是艺术家的个人意识的范围，是艺术家的意识中原有“可能性”的实现。结果是，世界是艺术家的创造性的想象和他的意识的产物。和象征主义者丝毫也不差：

在秘密的幻想中我创造出
大自然中的理想世界。
在它的面前能算得什么呢——
这些微尘、草原、峻岭和海洋。

海德格尔指出，世界是“先于外在世界”的领域。可能产生这样的感觉，似乎存在主义者承认艺术是和“尘世”有联系的。但是，按照他们的意见，“……我们既不能把它（世界的概念——叶果洛夫）与作为物质的这个世界的概念联系起来，也不能把它与大地

[1] 《美学与艺术批评季刊》，一九五八年九月，第一期，第六二、六三页。

（行星）联系起来”[1]。存在主义者认为，在艺术世界中，同实物界，同包围着人们、人们在自己的生产实践中又反作用于它们的物体是没有任何接触点的。这是意识的领域，在这领域内艺术家是无上的主宰者。艺术作品似乎不外是一种没有客观内容的、主观印象的综合体，和现实没有联系的神话。存在主义的美学信条就是这样，当然，这不仅仅是存在主义的信条。

（张羽译自《论现代资产阶级美学的反动实质》，苏联国立文学出版社，莫斯科，一九六一年）

[1] 《美学与艺术批评季刊》，一九五八年九月，第一期，第六二、六三页。

现代资产阶级美学的某些流派

〔苏联〕Г. 库尔萨诺夫
M. 罗森塔尔

一九六〇年秋，在雅典召开了第四届国际美学会议，参加会议的有来自二十多个国家的代表四百余人。几乎欧洲所有主要国家、美洲许多国家都派出了代表，但却没有邀请亚洲（除日本外）和非洲各国参加会议（这一点说明了会议的欧洲发起人的特点）。

苏联代表团初次参加雅典会议。其目的是阐明马克思列宁主义美学的最重要的原则和指出社会主义现实主义艺术的历史意义。同时，为了加强和平，各族人民间的友谊，苏联学者曾努力同其他国家的学者建立密切的联系。

会议各项工作的总的题目是：《审美科学的现状》。应当指出，资产阶级科学的代表研究美学和艺术发展问题的范围是很广泛的。会上所作的题目繁多的报告和报导，证明了这一点。例如，会上作过这样一些报告：《艺术与未来世界》、《艺术与进步》、《艺术与科学》、《古典作品的概念和现代艺术观》、《美学与艺术中自然主义的意义》、《审美经验与情感》、《论艺术风格发展的美学》；许多报告论述了艺术同技术的相互关系；有些报告还阐明了诗歌、绘画、音乐、建筑、雕塑、戏剧、舞蹈等各种艺术的特点。

资产阶级美学家和哲学家在生活要求的影响下，不得不提出并且深入研究美学和艺术的重要而迫切的问题。但是在这些问题的解答上，他们就矛盾百出了。除了某种程度上面向旧古典艺术的美学理论

外，在资产阶级美学中占统治地位的是给艺术创作中形形色色现代主义和宗教的神秘主义流派提供论据的各种理论。

在大会的全体会议和分组会议上以及在报刊上，马克思列宁主义的美学同现代资产阶级美学和哲学的各种流派始终进行着思想斗争。同时我们也应该及时指出，资产阶级美学的代表中也有一部分进步的、民主的人士。艺术学家和艺术史家们尤其如此，更不必说艺术家和作家本人了。他们许多人的创作都是从批判现实主义的立场出发，根本不遵循反动资产阶级美学家和哲学家的“忠告”。

马克思主义的公开敌人，反动垄断资本的思想家，从好战的反动立场出发，在大会上故意歪曲我们科学的、革命的世界观，为此他们采取了最粗暴的手段。有位美国代表的发言就是一例，他竟肆无忌惮地宣称，因为马克思对艺术只发表过片断的意见，并未专门研究过美学，所以，谈论马克思主义美学似乎也是没有根据的。不过这是一种最拙劣的骗人的手法。大家知道，马克思关于艺术的“片断的意见”，就其科学意义而言，却胜过资产阶级艺术理论家写成的整堆整堆的洋洋巨著，马克思同他的战友和继承者创造了真正的科学的艺术理论，揭示了作为社会现象的艺术的本质，指出了它在社会生活中的巨大作用；科学的艺术理论，只有在科学地、辩证唯物主义地理解社会现象的基础上才能够建立起来。

会上也曾有人对马克思列宁主义美学进行了比较微妙的、隐蔽的攻击。这正是我们要谈的东西。

最能表明反动资产阶级美学特点的倾向是：第一，以形形色色的实证主义观点对待艺术；第二，散布各种心理学理论，尤其是弗洛伊德主义和“深邃心理学”的理论；第三，神秘的宗教观点对美学领域的渗透。我们还要加上一条：正如整个现代资产阶级哲学一样，现代资产阶级美学思想已经无力提出堪与过去资产阶级哲学家（如黑格尔等人）的学说相比拟的严整、彻底的观念。今天，对于资产阶级美学来说最有代表性的是：极端的折衷主义、主观唯心主义同客观唯心主义的合流、庸俗唯物论同机械论的结合。

试以现代美学中“时髦的”语义学观点为例。凡是在会上站在

语义哲学的立场上发言的美学家，无论是美国的、英国的或是奥地利的，都一致断言，应该把艺术当成“语言”看待，艺术家的全部创作可以归结为语言在艺术中的创造功能；而艺术的整个进步也只不过是艺术作品外部的、“语言的”形式方面的进步而已。诚然，艺术作品的语言、全部艺术手段，是艺术的重要组成部分。可是，把艺术的全部社会意义及其历史发展的全部规律性归结为语言的形式，这难道不是眼界狭隘，不是空洞而毫无内容的形式主义吗？我们看到，现代资产阶级美学家比起黑格尔来是后退了一大步，黑格尔曾经宣布过艺术形式同艺术内容有着不可分割的联系，形式和内容的统一决定着艺术作品的价值和意义。现象主义同样没有提出任何有价值的东西，尽管它也在谈论现代美学中的“混乱与危机”，但由于它认为现象主义地叙述艺术实验是美学的主要任务，因而它绝不能解决问题。这就意味着，资产阶级美学只停留在纯表面地、肤浅地，也正是所谓“现象主义地”观察艺术现象。

实证主义美学中最矫揉造作的一派，首推美国美学家、《美学与艺术评论杂志》的编辑曼罗提出的所谓“新自然主义”。曼罗在大会的全体会议上这样表达他的美学理论的哲学基础，他说：自然主义（或者按“最新”术语说，“新自然主义”）谈的是准确地描写现实。根据曼罗的说法，在自然主义的艺术中，描写“事实真象”要比表现什么“美好的或高尚的东西”更有价值。现代“西方新自然主义”，正如曼罗所形容的一样，包括（虽然也有别于）希腊的唯物主义、文艺复兴时期的人道主义、孔德的实证主义、斯宾塞的进化论、马克思的唯物主义决定论、萨特的存在主义等成分。好一个色彩鲜明的……折衷主义！

但是曼罗学说里的主要的东西不外是典型的实证主义；他本人就在说自己对语义学与“哲学分析”的兴趣和实证主义有共同之处。曼罗认为，主要的是，自然主义美学根本应该研究人的艺术活动的个别事实。由此可见，这仍旧是狭隘的和有局限性的经验主义，仍旧不能解决艺术的重大问题。

曼罗声称，“自然主义显然会推翻马克思主义关于阶级斗争的论断和文化与艺术发展中的经济决定论”，这一点在原则上是很重要

的。总的说来，曼罗这里毫无创见。现在几乎没有一个资产阶级思想家不否认马克思主义的阶级斗争原理。至于说到有关“经济决定论”的论断，那么，马克思主义从来没有说艺术直接决定于经济。马克思也好，恩格斯也好，列宁也好，都坚决反对对马克思主义的这种简单化和庸俗化。

同曼罗及其他资产阶级美学家的说法相反，马克思列宁主义美学认为，艺术同各种社会过程和社会现象有着多方面的复杂联系。特别是它揭示出统治阶级的政策和拥有施加影响的一切可能的国家政权对艺术发展所起的巨大影响。而这种影响的巨大，可用无数的事例来予以证明。例如，大家知道，在意大利和美国（甚至在好莱坞！）近来就有许多电影艺术界人士反对政府对电影工作者的创作生活直接实行粗暴干涉。

马克思列宁主义美学同时还指出，作为社会意识形态，艺术的发展具有相对的独立性。艺术创作的复杂多样的历史道路是以创造虽经许多世纪仍不失其典范意义的艺术珍品为表征的。

这与“经济决定论”有什么关系呢？资产阶级哲学家和美学家，由于仇视马克思主义才歪曲我们的世界观，才把它庸俗化，因为他们对它的理解是简单化的、肤浅的，这不是很清楚吗？然而人们早就懂得，“Ignoratio non est argumentum”——“愚昧无知不是理由”！

社会的经济基础对一切社会现象的发展起着决定性的作用，这是毋庸置疑的。这对艺术发展规律也完全适用。不过，这一决定性因素的作用不是直接的；它是在艺术发展的复杂而且矛盾的总过程中通过一系列中间环节实现的，也就是说，是同其他意识形态以及社会的全部政治生活密切联系在一起的。

我们回过头来再谈曼罗。有必要强调，尽管他的立场是极其“现实主义的”，是“世俗的”，他却得出这样的论断，认为“神秘的和宗教的艺术”要比直接描写现实的艺术优越。这样，他便抬高了艺术创作中的神话和迷信，贬低了科学成分。这也正是一切现代实证主义哲学的特征，它从自己的全部“现实性”和“经验性”出发，得出了各种宗教启示的最反动的“论据”，直至通过“宗教实验”来证明上帝的存在。

反动资产阶级美学的一个极为明显的特点，是艺术的各种心理学观念的日益泛滥，一般地说，这些观念首先同弗洛伊德的神秘主义思想，同“深邃心理学”是如出一辙的。雅典会议期间不但作过很多这种性质的报告，而且还组织了“艺术与深邃心理学”和“心理学与审美经验”的专门小组会议。

在这方面很典型的是希腊政府现任大臣察佐斯的纲领性的发言。他说，艺术是独立存在的，艺术作品的价值寓于自身之中；这种价值不依任何人的观点为转移。在这个意义上说，“伟大的艺术”可以是“炼丹性质的”，可以只属于少数特等人和艺术的上流社会；艺术有一个特点，即许多艺术作品尽管违背逻辑，但却能完全为人的情感所接受；艺术家在创作过程中把自然的客体改造成为某种与自然界相对立的东西，结果是，不论艺术家的意图如何，实在的物体可能遭到了歪曲，因为，决定艺术创作过程本身的非理性因素在这里起了作用。

英国美学家兼心理学家艾廉茨维格认为，对艺术现象采用弗洛伊德的心理分析是十分自然的。艺术作品是表现冲突的，而且是心理的外在的自觉的内容与身体深处的、下意识的（和无意识的）联系和意图之间的冲突的结果。“深邃心理学”的其他信徒在上述两个小组会上的发言要领也是如此。

弗洛伊德主义的文化观和艺术观在科学上是站不住脚的，这在几十年前就由马克思主义的著作雄辩地证明了。目前，“深邃心理学”思想更具有新的社会意义：资产阶级的哲学家、心理学家和美学家力图借这种思想为现代抽象主义艺术辩护和寻找根据，力图在现代文化生活中肯定这种艺术，毒化群众的艺术思想，使群众背离健康地、现实主义地理解艺术和生活本身的立场。

抽象主义的拥护者们首先断言，抽象艺术的出现引起了巨大的变化，使整个艺术焕然一新——这是历史上还不会有过的事情。用法国美学家鸠朗的话来说，抽象主义就是伟大的否定，就是否定古典艺术的一切标准和范畴，否定风格、和谐、美及其他。这多么高明啊！抽象主义同艺术形式的和谐与美的确是背道而驰的，而它的主要的东西——仇视艺术作品的思想内容，就更不必说了。这就是否定艺术中一切伟大的、美好的东西，就是侏儒否定巨人。…… 既然否定艺术

中真正伟大的一切，还能侈言什么“伟大的新生”，尤其是人类文化艺术发展中的“新时代”呢？

抽象艺术既然使艺术幻想完全脱离了生活，它在本质上就同人民群众背道而驰，群众不愿参观抽象主义的展览会就是最好的证明。“普通人”自发地向往现实主义艺术，向往生气蓬勃、激发人们崇高和美好的情感和思想的艺术。抽象艺术是饱食终日、具有嗜痂之癖、爱好伪艺术的上流社会的食粮，是失去同人民群众联系、或从来不会有过这种联系的那帮无政府主义的资产阶级知识分子的食粮。当然，在抽象艺术的代表人物中也有过并且现在还能遇到个别的进步文化工作者，他们企图利用这种艺术作为对于占统治地位的资产阶级文化、这种文化的腐败的道德和这种文化的标准等的抗议。但这只限于个别人士，决定现代主义艺术的社会基础的并不是他们。

为了维持这种艺术的威信，现代资产阶级哲学家和美学家竭力为它提供“理论”根据，同时，正如以上所说的一样，他们首先利用了“深邃心理学”的思想。例如，同一个察佐斯就会宣称，抽象主义艺术家将客体分解成个别的部分，把这些或那些方面抽象化，而加以适当的描绘。据说在这一点上正表现了艺术家的“个性自由”，表现了艺术家的内心世界不依一切外界和“彼岸”影响为转移的独立性。同时，在创作过程中大大增加了“非理性因素”，这些因素使艺术作品充满了违反逻辑的内容。非理性的与无意识的东西、令人不解的和神秘莫测的本能——因此有了病态失常、没有定形的和乌七八糟的“形象”，代替人的完美形体的斑驳离奇的团团块块。

意大利美学家法基在题为《由原始到抽象》的报告中，曾企图“别开生面地”解释抽象主义，为抽象主义“辩护”。法基断言，抽象主义是以人在幼年时代所经受的心理和生理创伤，例如诞生本身、断乳和“初生状态”的苦恼为源泉的。艺术家表现所有这些欲望的那种模糊的、奥秘的、摸不着头脑的、发自内心深处的意图，正是由此而来，艺术家把机体弄得支离破碎的原因也是由此而来的。换句话说，我们所看到的是精神上崩溃的、被命运抛出正常生活之外的人所特有的错乱意识的最新表现，而这一点，归根结底，在被社会激变和社会冲突弄得分崩离析的社会里总是不无原因的。可是，产生艺术上

的抽象主义的这种支离破碎的、不幸的、病态的意识，非但不足以为抽象主义辩护，相反地，却不利于这种艺术。因此，这种艺术在极端敌视理性与科学的非理性主义和弗洛伊德神秘主义的反动说教中为自己寻找“理论”依据，就不是偶然的事情了。

资产阶级美学家中有不少这样的人，他们无视抽象主义的这种内容，竟把它称作“新的文艺复兴”。例如，大会组织人之一的米海里斯，在《论现代艺术中的预言》这篇报告中就作出结论，说什么抽象主义暂时还是模糊不清和捉摸不定的东西，然而却是未来世界的“预言”和“预感”。抽象主义的辩护士想让大家相信，如果这种艺术目前对许多人来说还是模糊和不能理解的东西，那么，将来大家会懂得它的意义的。

人们不禁要问，这种“逻辑”是从哪里得来的呢？既不美又不真实的艺术又能给予文明的人类以什么东西呢？

甚至许多国家的资产阶级艺术界人士和美学家都在批评抽象主义，拒绝接受它的“启示”，摒弃它的反人道主义的倾向。例如希腊艺术学家、建筑艺术史家康斯坦丁尼德斯就强烈地反对抽象主义艺术，说他不能理解这种艺术，说这种艺术丝毫不能引起美感，说它违反美的一切标准，尤其违反古典艺术的美。另一些美学家和艺术学家也以同样的精神作了发言，把古典艺术的伟大作品同抽象主义“杰作”的无定形性和反艺术性作了对照。自然，这一切都是值得欢迎的。

但是，他们在反对破坏艺术形式和艺术美的“抽象主义的嚣张”的同时，往往宣扬艺术家要脱离当前现实，他们对艺术的未来抱悲观的态度，重弹“为艺术而艺术”的论调。法国美学家列奈·惠格就以这种精神作了发言，他号召人们“登上雅典的卫城”，一览它的雄伟壮丽并试图把艺术从“现代的牛头人身怪”那里，即从威胁艺术存在本身的现代技术与科学中拯救出来。

这一切结论都是现代资产阶级美学软弱无力的征兆，表明它不能解决艺术的基本问题，不能确立艺术在社会生活中的地位和作用。存在着诸如此类的说教这一事实本身，就表明一部分资产阶级知识分子所素有的没落和悲观的情绪，表明他们是走投无路、脱离未来的理想

和现实生活的。我们马克思主义者，对过去时代的古典艺术给予很高的评价。但我们并不是消极地去鉴赏古典艺术作品，而是通过它们去认识这一或那一时代的实际生活，去寻求人道主义、人民性和高度公民责任感的进步思想，这些思想是各族人民和各个时代真正伟大的艺术作品的标志。一位苏联代表就列奥纳多·达·芬奇的创作意义所作的报告正是以这种精神为根据的。

捷克和波兰的许多代表所作的饶有趣味的报告，其中特别是捷克代表诺瓦克的《艺术进步问题》，施瓦吉克的《艺术的审美价值和社会功能》及波兰美学家莫拉夫斯基的《现实主义是美学的范畴》等，对会议工作的进行具有重大的意义。与会代表极其注意地听取了捷克和波兰代表的发言，总的说来，这些发言对维护艺术中真正的现实主义的原则，反对反科学的资产阶级美学理论和观点的共同斗争起了一定的作用。

在资本主义国家中也有不少真正进步的思想家，美学方面也是如此；他们同资产阶级思想和资产阶级的艺术观念站在对立地位。希腊的艺术理论家伊姆布利奥底斯的题为《艺术与科学》的引人注目的发言就是一个例子。伊姆布利奥底斯教授在报告中彻底反驳了一种反动观点，这种观点认为科学似乎仅限于认识外部现象，而艺术由于自身的“神秘性”倒能够深入存在的内部本质而“接近于绝对”。伊姆布利奥底斯说，艺术与科学诚然有着本质的区别，但两者之间并无不可逾越的鸿沟。不但如此，两者还有不少共同之处。如果说，科学利用概括，研究存在的一般规律，那么，“具有个性的”艺术也同样进行概括，因为艺术是活生生的现实的典型化。但是使二者趋于统一的主要之点，还在于它们共同促进社会进步的事业。伊姆布利奥底斯教授在结束语中说道，不言自喻，这里指的是进步的艺术，而不是来源于超自然的、因而不能为进步服务的神秘主义的艺术。所有这些都是极为正确的论点，它们证明这位进步的希腊学者的思想是有力的，是切中时弊的。

在对待抽象主义的态度上的意见冲突证明，有责任代表艺术发言并对艺术过程作出理论概括的人是不会对艺术的命运漠不关心的。应

当指出，对美学界许多代表人物来说，值得庆幸的是，抽象主义的道路已经作为使艺术崩溃的道路遭到严厉的拒斥。可是艺术进一步的发展规律如何、未来属于何种艺术，对于这样问题，资产阶级美学界代表人物之间的意见就大有分歧了。某些非马克思主义的美学家不去研究当前进步艺术的实践，不去努力探索多世纪以来艺术发展的优良传统怎样在生活中开辟道路，不把过去同现在联系起来并指明通向未来的道路，他们企图证明，艺术已经超越了最高的山岭，“黄金时代”早已过去。这些美学家提出了“回到古典艺术去”的口号。又有一些人虽然懂得，发展不会是简单地回到已经走过的阶段上去，因而企图展望一下未来，但他们又看不到任何令人欣慰的东西。

意大利美学家、罗马大学教授格维多·卡洛寨罗作了《艺术与未来世界》的报告，表达了具有代表性的和值得重视的一种倾向。他企图把艺术发展同社会生活里所发生的深刻变化联系起来。的确，他完全没有谈到当代社会结构的变化，以及为艺术的发展带来空前未有的可能性的新世界的诞生等。其他许多资产阶级美学家的发言也反映出这种不问政治的倾向。他们的见解之所以贫乏无力，原因即在于此。

尽管如此，卡洛寨罗教授毕竟把艺术的未来同某种现实的社会过程联系起来，这就使他的发言有别于那些没有摆脱纯“形而上学见解”的报告。现代资产阶级哲学中相当普遍地流行一种论调，说技术革命和技术的空前发展同个性及人与人之间的真正人的关系的发展是不相容的。大家都谈论人的生活的“机械化”，似乎“机械化”使人的生活变得空虚，使人变成技术的奴仆。卡洛寨罗也同样表现出这种倾向，于是“未来世界”在他看来就成为机械化的人和机械化的思想的世界。他说，“我们将有各种运算作为保障，不过也将为公式所支配，将被拘禁于数字与图表的世界，这些数字与图表给我们以信心，使我们不再有怀疑的自由。我们的忧虑将会少些，而欢乐也可能会少些，因为欢乐有时只是战胜不幸的结果，从而也应该以战胜不幸为前提。我们将更加安静地，同时也将更加机械地生活在这个不再有冒险乐趣的世界上。”

他从对未来世界特征所作的这一描绘中——认为未来世界是

"平静的"，在物质上是"有保障的"——得出了艺术创作必然熄灭的结论。他说，"看来，这个世界是丧失了激动人心的艺术美的世界。"的确，卡洛塞罗同某些其他西方美学家不同，他没有预言在这个"机械化了的"社会中艺术将会毁灭。他看到了技术的肯定的方面——把人从沉重的劳动中解放出来，增加闲暇时间，但又认为，人们将"较多地消费艺术而较少地生产艺术"。人类积累了这样的艺术财富，这些财富不同于其他财富，它们不会贬值，而永远为人们服务；群众对艺术的兴趣在增长，但由于技术化，进一步发展艺术"生产"的基础却在缩小；未来是"无美的"，人们唯有从旧时代的扑满中去发掘美——这就是现代西方美学界某些代表人士给艺术所描绘的前景。

捷克代表诺瓦克的发言与上述观点针锋相对。他在论艺术与进步的报告中强调指出，随着社会的发展，艺术的进步作用在增长，艺术对群众的影响愈来愈大，而且愈来愈接近群众，愈来愈深刻、全面地反映现实，揭示生活的实质。正应该在这一点上来说艺术的进步，而不必说莎士比亚比索福克勒斯高明或者意大利的宫殿比雅典的卫城完善。

这些论点无疑都是正确的，它们说明，艺术中悲观主义的说教是毫无根据的。

马克思列宁主义美学指出，未来的共产主义社会意味着人的精神文化的一切形式将大大繁荣起来，艺术将得到多方面的辉煌的发展。

未来社会将具备两个基本特点：劳动将成为人的生活第一需要；人在生活中各个方面的创作活动的发展将达到前所未有而且也不可能有的高度。这两个特点并不是幻想的结果。在从社会压迫和资产阶级关系下解放出来并走上社会主义道路的国家里，这两个特点正得到确立和发展。在社会主义社会里生活的千百万人改变了自己对劳动的看法，因为他们如今是在为自己、为整个社会劳动。现在他们在劳动中已明显地表现出高度的创造精神。脑力劳动与体力劳动的差别正处在逐步消灭的深刻过程中；社会主义社会的人们在劳动中正发挥着自己的全部体力和智力的才能。而这仅仅不过是开始！技术进步使人们从沉重的劳动下解放出来，并且提高了人们在劳动中的创造能力。须

知，技术发展的本身和技术发展所提供的前所未有的可能性——这也是人们创造的结果。人们一旦挣脱资本主义奴役的枷锁，就能打开多么广阔的发挥人的才能的天地，而在这一基础上发展这些才能的可能性又是多么巨大！

怎么能够把这个时代叫作缺乏激情、缺乏斗争和愿望的时代呢？怎么能说这个时代是“丧失了激动人心的艺术美”的时代呢？宇宙飞行和发现新世界的时代已在我们这代人的目睹下揭开了序幕，它要求人们具有多么勇敢、无畏和冒险的精神啊！难道这里人们就不再有必要克服一切可能的灾难，不再体验因付出艰巨的努力而获得胜利的欢快，不再经受难以避免的挫折了吗？要知道，不经过挫折而获致最伟大的发现，这在过去未曾有过，将来也未必会有。

不，未来的世界不是小市民的安乐窝，也不是充满烦恼、寂寞和忧郁的时代，而是人类创造活动空前发达、空前高涨的时代。这个时代将是艺术空前繁荣的时代，因为只要那里生活在沸腾，那里伟迹在建立，那里人们在生活和斗争，那么那里总是有艺术存在的。那种认为只有当人类呻吟在社会、民族以及其他种种奴役的压迫下，只有人类被分裂为敌对势力、深受社会对抗和无休止的流血战争的折磨的、这段从未来的观点来看是短暂的历史时期内，才会“生产”出艺术来的思想是根本荒谬的。未来的世界不会再有上述旧世界的种种“优越之处”，它将为艺术创造更好的“培养园地”。高尔基曾正确说过，艺术就是人学。为反对旧世界恶势力，为建立新世界而英勇斗争的现代人，我们目前尚无法充分设想其伟大创造能力的未来世界的人——这样的人及其行为的美，就是艺术具有无限美好前途的保证。

然而，人不仅是艺术的基本对象，不仅是艺术的消费者。人还是艺术的创造者。因此，卡洛塞罗所作的那种假说——既然将来不再有“生产”艺术的必要，那么，便不再会有“艺术家”——也是毫无根据的。由于时间的空余，闲暇时间的增多，人就面临着新的情况；这种错误的假说是和错误地理解这种新情况有关的。资产阶级哲学家在这个问题上同样不能够超越资产阶级社会的界限。他们认为，人们摆脱了一定数量的必要劳动（而且依旧是不愉快的劳动）之后，就会把余下的时间用于“游手好闲”，用于娱乐，至多是花费一部分时间

去"消费"艺术。然而"游手好闲"并非人的天性，而是旧社会的社会产物；在旧社会里，一部分人阔绰富裕，饱食终日，而另一部分人被沉重的体力劳动弄得疲惫不堪，巴不得闲散闲散，以便恢复精力。

社会主义建设目前就已表明，千百万普通人正开始研究伟大的艺术珍品，广大群众的审美水平正在提高，人民中杰出的艺术大师正在成长，业余文艺活动的规模非常巨大。这一切在无可估计的广大程度上将要成为共产主义的特征。

由此可见，某些资产阶级美学家们所描绘的悲观主义的远景是毫无道理的。与会的马克思列宁主义美学家尖锐地驳斥了对问题的这种提法。他们根据马克思主义的社会学说，根据社会主义国象的艺术经验，根据新的、社会主义文化建设的实践，揭示了艺术在现时和未来的真正的、现实的规律。

马克思主义美学家在会上捍卫并论证了这样一个思想（苏联代表邓尼克在报告中特别谈到这一点）：艺术发展的历史广义地、合乎规律地提出并肯定艺术上的现实主义是最符合艺术实质和最能表现艺术实质的形式和流派。艺术上的现实主义，作为形象地再现现实的一种方法，不单是一种艺术流派，而是许多世纪以来艺术实践的总结和结论。因之，社会主义社会所创造的新艺术之所以正是继续着这一历史发展的道路，并不是偶然的，而是完全合乎规律的。这里指的就是社会主义现实主义的艺术。

在国际美学会议上，这个概念还是第一次地被响亮地提了出来。它不是一种假说，也不是一种理论上的假设，而是实践的呼声，活生生的艺术经验的呼声，这种艺术经验已经被生活所确定，而且正有效地影响着其他国家的艺术。

会议期间，雅典有一家报纸写道，苏联美学似乎只承认社会主义现实主义方法而不容许其他一切方法。但这不过是一种企图借此压制新型艺术——真正人民的和真正人道的艺术——的呼声的拙劣手段而已。苏联美学非但不排斥西方艺术用其他方法创造出来的有价值的和进步的东西，而且对于一切艺术，只要它是不冷漠地回避生活，不逃避现代生活中"棘手问题"，而是参与斗争，对阔步前进的生活巨流

作出某种（即使是最微末的）有益的贡献，那就极力表示欢迎。一位英国代表在反驳苏联代表的发言时曾表述了这样一种艺术观念："你们为什么把人民同艺术拉扯在一起呢？人民和艺术是不能相容的。"是的，我们同这类艺术观念是格格不入的，社会主义现实主义的确不能容忍这类艺术观念，因为社会主义现实主义的根脉深深地扎在人民中间，正是人民完成了最伟大的革命并为全人类开辟了道路。

因此，那些企图把社会主义现实主义说成是一种单调的、清一色的东西，说它的艺术创作的手法、形式和方法缺乏多样性，同样是毫无根据的。我国和人民民主国家的艺术实践推翻了这种谰言。社会主义现实主义方法只在一个方面是"单调的"，那就是：它要求讲真话，要求在革命的发展中刻画生活，要求向人民学习并当人们的老师，教导人们去理解为充实的、幸福的、富有深刻意义的人类生活而斗争的美。如果有人不喜欢社会主义现实主义的这种"单调"，那也只好由他。因为这不是某个个人的主观愿望，而是业已到来的历史时代的要求的表现，在这个历史时代中，艺术同劳动人民的利益、社会主义的思想性和完美的艺术形式，已经融为一体了。至于谈到真实表现发展的现实的手段和方法，那么，社会主义现实主义并没有给艺术家限定任何范围，没有强迫他们接受任何"铁的纪律"，以致使他们没有可能发挥自己的创作个性。与会的苏联代表正以上述精神阐述了社会主义现实主义的实质。

我国和人民民主国家的马克思主义美学代表参加这次国际会议，无疑是有着积极意义的。和唯心主义的艺术学说相反，马克思主义者陈述并捍卫了马克思主义关于艺术的实质及其社会意义的科学观点。他们指出，真正科学的美学是以辩证唯物主义和历史唯物主义为基础的，是以唯物主义的反映论为基础的，他们也阐明了社会主义社会所创造的艺术的新特点。

与此同时，参加美学问题的国际性讨论也显露了苏联美学家工作中还存在着的若干重要的空白点和缺点。首先，他们对现代资产阶级唯心主义美学各种流派了解得不够，对这些流派的理论的批判不够深刻、不够具体。其次，苏联美学家研究问题的范围狭窄，只限于研究一般性的、已经相当明确了的问题，而对各种艺术体裁、各个美学范

畴等则缺乏研究。我们在文章的开头就已经说过，这次大会的议题是多么广泛。可惜的是，许多题目都被我们的美学家们搁在一旁。而最主要的是，直到今天还没有写出一些有重大价值的著作，来概括新的社会主义艺术的世界特点和历史特点，并揭示出它的审美的基础。

会议情况使我们确信，各国的进步舆论对在社会主义革命所耕耘出来的土地上建立起来的新文化具有浓厚的兴趣，他们期待于马克思主义者的首先是这样的著作。写出这样有重大价值的基本著作乃是苏联的哲学家、美学家、艺术学家和文学批评家的义务。

（西文译自苏联《共产党人》杂志，一九六一年，第三期）

评第四届国际美学会议

〔苏联〕Ю. 包列夫

在美学的故乡

任何一个来到雅典并且看到雅典卫城的人所产生的那种感觉，不能不在大会的性质上有所反映。这是地点的关系。抽象主义和超现实主义的美学流派在这里不可能得到任何有力的支持。不过，问题倒不仅仅在于，巍然耸立着雅典卫城的土地不利于现代主义的丑态。问题还在于，正如雅典会议所表明的那样，现代主义的、抽象主义的美学，由于完全无力解答现代生活中的迫切问题而引起了西方广大知识界的失望。

希腊——这是欧洲文明的摇篮，是许多知识、其中也包括美学知识的发源地——它成了讨论这门科学的迫切问题的地点。会议讨论的中心问题是美学的现状。

希腊原有的、具有全人类历史价值的丰富的文化，促使希腊文化界人士拥护独特的民族艺术，反对世界主义的抽象主义的各流派。尽管西方（尤其是美国与德意志联邦共和国）对希腊的经济影响很大，但在艺术方面，希腊人却坚决抵制现代主义的影响。正因为如此，工业学院院长帕帕斯在自己的发言中欢迎那些从没有受到外国影响的民间艺术里发现美的人们。

希腊情报大臣察佐斯发表了一篇否定抽象主义艺术和批判非理性主义的演说。他说，要想写出富于艺术性的东西，需要的不是非理性主义，而是逻辑。

“超 政 治!”

“超政治!”许多资产阶级学者在会议的讲坛上宣扬为艺术而艺术、为美学而美学的陈旧的资产阶级思想。例如，雅典科学院教授捷奥德罗科普洛斯在他的报告《艺术与美》中说：“群众在破坏真正的艺术作品。艺术的敌人莫过于理论，因为想象是艺术的唯一源泉。艺术不为任何目的所约束，同时也不为政治目的所约束，它不需要任何目的。艺术和美学不承认政治与意识形态。”

这种论断有多么虚伪，苏联和保加利亚的美学家从自己的亲身经验是深刻地感觉到的。会议的组织者采用大量纯粹流于形式的规章和程序标准（它们在别的场合下是容易遭到破坏的），企图阻挠与限制马克思主义美学思想的代表人的活动。例如，规定英语、法语、意大利语、德语和希腊语为大会的正式语言；不承认俄语的国际意义。

邓尼克的有趣的报告引起了争论，在争论中，目前侨居美国的奥地利美学家马克斯·黎泽尔企图打起反马克思主义的破旧旗帜。黎泽尔惊讶地说：既然马克思是位经济学家，他在艺术方面只留下一些片言只语，怎么能够谈论马克思主义美学呢？邓尼克教授在回答时强调说，黎泽尔的看法不是出于偏见，就是出于无知。在哄堂大笑声中，邓尼克建议对黎泽尔加以辅导，以便消除他在理论上的无知状态，并且答应说，如果他愿意的话，可以为他编写一份马克思的美学著作书目。

美国人洪盖尔兰在他的辩论发言中说，不可能有真正为人民的艺术。邓尼克在回答这一点时指出，目前存在着两种观点：为上流社会、为特等人的艺术以及为人民的艺术。只要看一看古希腊人建造的可容一万四千人的大剧场，就足以理解，为人民的艺术是可能的。

还可以继续列举臭名昭著的资产阶级主观主义的各种表现，列举对马克思主义美学的代表人具有一定偏见的各种表现：大会没有邀请著名的保加利亚学者托陀尔·巴甫洛夫院士；也没有邀请“加强世界和平”国际列宁奖金获得者、杰出的希腊学者兼美学家瓦尔纳里斯。然而，赫鲁晓夫在政治上所坚持奉行的关于个人接触的具有重大现代意义的思想，在科学方面也完全收到了实效。各国学者

之间已经建立了学术上的联系。

“动荡世界”的美学

西方美学家的第一批发言吐露出对目前世界的复杂性感到张皇失措的心情，表现出他们缺乏社会方面和美学方面的崇高理想，表现出他们要寻求这些理想，并想依据某种可靠的东西的愿望。

内阁副首相、雅典科学院委员卡涅洛普洛斯不得不在自己的报告中这样说：“我们的时代是全面否定的时代。在今天，美的任何原则都受到了怀疑。”而过去的时代“从未否定过美，从未否定过美可以作为艺术的资料……”卡涅洛普洛斯对否定理想的现代主义者提出了尖锐的批评。他说，我们今天的美学，如果能够在某些方面抵制住现代艺术所采取的各种倾向与流派，就会完成重大使命，因为现代艺术具有否定自然面貌、生命的组成部分以及外形的倾向。卡涅洛普洛斯进一步指出，现代绘画竟至于否定人的本身面貌，否定上帝所创造的这种美好的天然外形。比如音乐，难道不能赋予声音以新的旋律生命，不能赋与无穷尽的变化以新的色彩，而不通过神经质地否定一切和谐的音响的办法以寻求革新吗？卡涅洛普洛斯说：“如果认为可以用美学见解来证明否定美是合理的，那就大错而特错了。良知应该提醒我们不应醉心于……昏迷的黑暗世界中——这真是太可怕、太残忍了。”

为寻求这个“动荡世界”中的不朽的精华而斗争的还有法国美学家艾里恩·苏里奥。

会议的工作是围绕着几个最重要的问题进行的：艺术的实质、艺术与未来、现代艺术流派、古典遗产与现代、艺术对现实的审美关系、创作心理问题、艺术的种类、艺术形式与风格、美学范畴、艺术与技术。大家对所有这些问题发表了许多意见，提出了许多不同的观点。然而最惹人注意的是，现代资产阶级美学不能提出巨大的包罗万象的观点体系。对于资产阶级美学来说，黑格尔的时代已经过去了，现代西方理论家甚至还达不到克罗齐的渊博的水平。会议揭穿了现代资产阶级美学理论的折衷主义性质。尽管不同的派别奇怪地汇合在一起，然而仍旧可以指出会上出现的资产阶级美学思想的主要流派，这

里有存在主义、形式主义、自然主义和抽象主义等艺术流派。在各种哲学和美学观念中领先的是直觉主义，其次是新康德主义、实证主义、托马斯主义、现象主义与公开的信仰主义。

五花八门层出不穷的意见和见解并不妨碍我们看出资产阶级美学思想的一切主要流派所固有的并能表明这种思想现状的某些本质的共同特点。我们已经指出了它们的缺乏渊博知识，缺乏对各种问题的一致的态度，此外还有折衷主义。这里，我们再补充一个具有代表性的共同特点——主观主义，即艺术见解上的任意设想。其实，资产阶级美学家的一切见解与其说具有学术理论的性质，毋宁说具有杂感的性质。这不是博大的科学观点体系，而是就个人趣味以及关于艺术的某些主观概念的自由议论。

因此，决非偶然的是，资产阶级学者常常向马克思主义者提出在他们看来是“击中要害的”问题：“苏联美学是科学的呢，还是命令式的（定为标准的）呢?”这里最能说明问题的是，他们把科学性同标准性对立起来了。的确，在把美学看成一套主观主义的、任意设想的艺术见解的人的头脑中，标准与科学是不能并存的。但实际上，真正的科学是以生动具体的艺术材料为依据的，是把自己的结论建筑在概括事实、研究艺术的真正规律的基础上的，真正的科学不能不承认这样的结论具有一定的标准意义。标准性和科学性不是互相对立，它们并非处于形而上学的彼此不协调状态，而是相互补充的。在科学的美学中，标准是认识了的客观艺术规律，因为一个无视这些规律、无视自己对创作所提出的要求的艺术家是不能创作出真正的艺术作品的。各种艺术规律具有历史的特性，它们是在艺术创作过程本身中形成的，正因为如此，美学对艺术所提出的标准要求也具有历史的特性。大艺术家永远走在这些标准前面一些，并且在为艺术发展的下一个阶段作准备，但他绝不同这些标准完全脱节。

向思想进攻

除了上述一般特点之外，近代资产阶级美学还有一个极为重要的共同特点，它与五花八门的美学理论具有牢固的血缘关系。

著名的美国学者托马斯·曼罗作了公开维护美学及艺术中的自然

主义的报告。曼罗企图把略加翻新的自然主义（新自然主义）说成是未来的一种方法。曼罗的自然主义观点好像同赫伯特·里德的抽象主义观点以及捷奥德罗科普洛斯的“纯艺术”观点是相对立的。但也存在着某种把曼罗、里德、捷奥德罗科普洛斯以及其他资产阶级美学家结合一起的甚为一致的东西。这就是否认思想的作用，否认艺术中的思想。对于里德来说，资产阶级科学的这个总的题目是通过直觉主义美学的形式表现出来的，这种美学提出，下意识乃是艺术作品的主要创作因素。里德说：“现代艺术的发展越来越明显地走上了不可知的道路，创造了无定形的、含混的、奥秘的东西的混合物，而抽象的作品丝毫不能表现认识了的事物、正如它们不能表现不可知的事物一样。这也就是所谓崇拜（或者抬高）现代艺术作品。在这个意义上讲，现代艺术永远是崇拜，因为对人们来说，它终归是个谜。它成了反社会的东西，而且像魔法一样，几乎变成了主观的、奥秘的反艺术的东西。现代的艺术家在自己的作品里表现个人在创作这些作品时的心灵状态。他只能偶然通过这些作品表达某些客观构造。”

应该说，里德这些见解中有许多东西是正确的，但这只限于一个方面。里德正确地指出了现代主义和抽象主义艺术的形象性的瓦解，它们的主观主义、脱离现实生活的反社会性。在这方面，他的见解和法国文学家克洛德·莫里亚克的意见是一致的，后者在谈到文学变成了“非文学”时，指的是现代文学的瓦解过程，指的是现代文学离开了古典文学的规律和标准的传统。这都是对的。但是，里德把整个现代艺术过程都归结为这种毁灭艺术的瓦解过程，忽视了这样的事实：那些在自己的创作中继承现实主义艺术传统的艺术家、首先是现代艺术中像社会主义现实主义那么强大并且起着重大影响的流派的艺术家，是同抽象主义的各种流派针锋相对的。里德的见解的第二个重大缺点是，这位英国学者并不认为他所谈的艺术的全部非人化现象，有丝毫坏的东西。对他说来，这就是现代西方艺术发展（是发展，而不是退化!）的正常的道路。好一个使艺术丧失其社会意义、丧失其形象结构的发展！好一个把艺术创作变成变相的魔法和萨满教的发展！对此真是无话可说了！要知道，早在荷马时代，世界艺术就已经超过这些发展阶段了。

但是，里德否定艺术思想的作用同曼罗从自然主义的角度或捷奥德罗科普洛斯从“纯艺术”的角度来否定艺术思想，就实质而论，区别何在呢？要是验证一下的话，区别一般不大。这些区别不过是现代资产阶级美学中非理性主义的不同形式而已。

法国著名美学家艾·苏里奥在自己的报告中证实了现代资产阶级艺术科学中的直觉主义观点的异常猖獗。他说：“实际上大家不要以为……艺术科学要放弃存在于艺术中的自生的、理智无法表现的、确实是先验的一切因素。承认艺术作品的先验性，在我看来，乃是美学家的明智的义务。”

会议上使人感到，在西方美学思想的各种流派中起主导作用的是直觉主义的、非理性主义的艺术观念。在这方面具有代表性的是会议的主席、相当尊重抽象主义的米海里斯本人，他着重强调了艺术本性的非理性主义的、超自然主义的根据。《神奇的与现代的艺术》——这就是他的报告的题目；报告推崇并且颂扬艺术创作的非理性主义因素。同时，他常常把直觉主义和否定艺术的可知性的见解纠缠一起。因此，米海里斯在他的报告所引起的争论过程中说了一句漂亮的忧伤的话：“就像我们永远不会了解什么是爱情一样，我们也永远不会了解什么是艺术。”

希腊艺术家协会主席祖赫拉斯在他的多次发言中保卫现实主义，他确切地指出，现代美学中的非理性主义被十分合理化了。他说：“我们害怕理性，因此，我们才趋向于非理性主义和直觉主义。”

马克思主义的代表以彻底的科学观点同直觉主义概念相对立。从这种科学观点看来，艺术的审美本性本身就包括艺术的社会意义，包括艺术积极参加社会进步事业的必要性。捷克代表克维托斯拉夫·施瓦吉克在他的《艺术的审美素质和社会功能》的报告中强调指出：“审美素质的社会意义在于，它参与人的人道化过程，发挥人的精神财富，发挥人的越来越强烈地感觉和理解现实变化的才能。审美素质在艺术作品中居于组织者的地位，因此，它同生活中的珍贵事物是相吻合的。”

反对资产阶级艺术观，拥护社会主义现实主义！

苏联学者所处的整个工作环境是相当复杂的。美国来了五十二个

代表，作了三十八个报告，法国来了三十五个代表……我国代表团被拒绝参与会议程序和组织领导工作，这一切使人感到，资产阶级科学的代表在纯数量上占了优势。

从会议的讲坛上（虽然并不那么经常）可以听到这样一种论调，说什么未来终归会属于抽象主义艺术。这种说法，甚至在聚集于雅典工业学院礼堂的形形色色的听众里，也没有得到多数人的同情。正因如此，就抽象主义的问题展开第一次战斗，是非常正确的。这种必要性是迫不及待的，因为，关于抽象主义的绝对统治和关于未来艺术的论点，出自会议主席、希腊教授米海里斯之口。邓尼克教授以灵活的形式，依据现代抽象主义实践中的具体事实同米海里斯展开了论争。

苏联学者不单是竭力参与论争，而且力图支持一切对现实主义艺术的健康的学术兴趣的表现。譬如说，库尔萨诺夫教授在自己的关于列奥纳多·达·芬奇的创作的美学意义的报告中，对美国人卡黛·斯泰伊妮茨关于这位伟大的意大利画家的创作的目录学探讨就给予了肯定的评价。为了表示对艺术家的怀念，为了对养育这位天才的人民表示敬意，库尔萨诺夫教授的报告是用意大利语宣读的。

哲学科学候选博士普拉特尼科夫的报告是针对直觉主义的和神秘主义的艺术观点的，他探讨了艺术幻想问题。

邓尼克教授的报告是会议中的重大事件，报告阐述了现代科学中的美学史和理论的主要问题。

邓尼克的报告是以一句拉丁谚语“趣味无可争论”开始的。然而，这位苏联教授接着说，我们，第四届国际美学会议的参加者，恰恰是为了“争论趣味”才聚会在这里——才聚会在雅典的。争论美学问题的唯一基础是对待美学问题的科学态度。只有在研究艺术发展、艺术趣味、艺术家的个人风格、诗人和作曲家的幻想等客观规律时，我们才有可能揭示出如此可贵、而研究得又如此不够的一种人类活动、即艺术创作的当前的秘密。

邓尼克教授在回答美学对象问题时说，正如黑格尔所断言的那样，美学的对象不仅仅是艺术，它包括物质生产和精神生产的整个艺术方面，包括人对自然界和社会的形形色色的审美关系，包括按照自然法则而进行的一切创造。

邓尼克在分析了美学思想史的基本问题以后强调说，对现实的审美关系是历史地发展着的，但是，这并不等于说，美只是相对的、主观的。邓尼克强调说，真实地、多方面地、深刻地从思想上反映永远在发展的现实的本质方面的现实主义，在科学的美学里获得了自己的根据。

邓尼克教授接着分析了社会主义现实主义的基本原则。邓尼克教授的报告的这个一般理论部分，在库尔萨诺夫教授的报告（论社会主义现实主义的概念），在哲学科学候选博士特罗菲莫夫的报告（论社会主义现实主义的基本特点）中得到了进一步的发挥。

库尔萨诺夫在自己的报告中强调指出，社会主义现实主义以新的时代——为社会主义和共产主义而奋斗的时代为自己的对象。这种艺术反映的是最深刻的现实、它的内在本质、它的不断前进的革命发展，它同时指出人类社会走向光辉而幸福的未来的远景。

库尔萨诺夫强调说，社会主义现实主义艺术把新人——劳动者、具有新道德的人、新时代的英雄当作自己注意的中心。英雄主义不能不是浪漫主义的。因此，社会主义现实主义本身就包含着革命的浪漫主义。

库尔萨诺夫在结束自己的发言时说："社会主义现实主义的艺术，就像它所反映的时代那样的丰富而多姿。社会主义现实主义艺术包括人类艺术活动的一切体裁、一切种类、一切形式。这样的艺术具有连续向前发展的无限可能性。"

团 结 一 致

会上鲜明地表现出各国马克思主义学者之间思想上的团结一致、同志的情感和相互帮助。这一点显得特别重要，因为大家处在这样的一种环境中：来参加会议的有不少人对美学非常外行，与其说他们带有学术目的，还不如说带有挑拨离间的目的。

譬如，在这方面极其具有代表性的是一个姓密戈吉的匈牙利人，他在一九五六年秋季从本国逃亡，侨居法国。在发言中他猛烈攻击年轻的捷克美学家多斯塔尔，后者在自己的报告中批评了现代资产阶级的抽象主义艺术。密戈吉为了反驳多斯塔尔的令人信服的论证，竟当

面拿出用法西斯卐字拼凑起来的抽象主义绘画的复制品。对此就连西方美学界代表也不能不产生恶感并加以斥责。

保加利亚和波兰的学者加入了论争，支持多斯塔尔在报告中提出的论点，并且揭露抽象主义艺术在思想和艺术上的缺乏基础和精神上的贫乏。这种人民民主国家学者之间的互助例子是很多的。

当然，马克思主义学者的团结一致并不排斥他们之间的争论。在大会上，外国马克思主义美学家所宣读的报告中，远非一切都是无可争论的。例如，捷克学者诺瓦克的报告《艺术的进步问题》的主要思想就很值得争论。报告人认为，艺术中的进步只能就艺术创作发展的每一个单元而言，而不能就整个艺术文化史而言。诺瓦克认为，我们不能谈论经常的进步。进步只有在当时社会发展阶段上才是存在的。诺瓦克在反对机械简单地理解进步时是正确的。然而，从他的发言的总趋向中却得出了一个不正确的结论：艺术中的一切对于自己的时代来说都是好的。

诺瓦克并不是唯一否定艺术中普遍的进步的人。在若干苏联文化活动家的言论中也有这种思想。例如爱伦堡就曾不止一次地谈到，艺术中没有普遍的进步，并且引证说，远在人类的童年时期，世界上就已经产生了许多伟大的艺术家。然而，我们之所以能说艺术上的普遍的进步，并不是指的这些或那些艺术家的天才力量，而是指的同日益复杂和扩大的人们社会生活和精神生活相适应的人类艺术发展的普遍上升趋势。当列宁说，新的革命时期，在托尔斯泰的作品里竟成为人类艺术发展中向前跨进的一步时，指的正是这一点。

但是，马克思主义学者在发言中对某些论点的争执毫不妨碍他们的深刻的思想上的团结一致。这里，在会议上，在强烈地表现出意识形态的斗争的环境里，尤其使人感到社会主义阵营学者全体在思想上团结一致的必要。

会上还令人感觉到苏联美学思想给予进步的外国学者的那种巨大的影响，这一点，在希腊美学家伊姆布利奥底斯的反对关于艺术的直观主义概念的内容丰富的报告《艺术与科学》中就可以看出。伊姆布利奥底斯指出："许多人给艺术加上神秘的性质，说它有可能深入存在的本质，有可能接近于绝对的东西，而科学，其可能性却似乎有

所局限。科学和艺术是不相同的，但并没有被不可逾越的鸿沟隔离开来。它们具有共同的使命——促进人类历史的发展。甚至在两者的差别中也有相似之处。科学研究一般的事物，艺术研究个别的事物。但是，艺术在使个别事物典型化的同时，是按照特殊的方式进行概括的。科学中的一般事物和艺术中的典型事物都提供认识世界的可能性。”

艺术与未来

艺术与未来是会议的中心问题之一。几乎所有的报告人都在某种程度上谈到了这个问题，不过应该指出，没有一个资产阶级的美学家能够提出正面的纲领，能够对自己的伙伴说几句宽心的话。

西方美学家的论点充满了强烈的悲观主义和张皇失措的情绪。在这方面，法国美学家亚克·鸠朗的发言是非常典型的，这篇发言真可以叫做美学理想破灭的哀歌。

鸠朗说：“现代艺术的特征是，它越来越强烈地敌视古典的理想及其标准。”鸠朗谴责当代的现代主义艺术丧失了美和破坏了艺术的形式。这位法国学者说：“摒弃生活中珍贵东西的混乱的美学产生了。必须遵循竭力恢复古代典范的古典主义。”

这种论调一再地出现。许多美学家重复鸠朗的意见，他们对艺术的现状表示不满，并且企图通过直接回到古代艺术以拯救艺术。例如，法国人列奈·惠格也认为，美学与艺术的起点高于我们今天所达到的成就。惠格说，这一点在希腊这个地方看得尤其明显。报告人把现代艺术同古希腊艺术作了极其生动的对比。惠格在开始自己的议论时说，希腊人是画兽专家。动物如同人一样，是观察的对象。古希腊人把自己置于同敌视他的自然界的对立地位。他们同牛头人身怪进行搏斗。惠格说：“我们置身于科学当中，它的产物比我们强大。而杀死牛头人身怪——科学的产物的任务又摆在我们面前了。忧虑和恐惧贯穿于整个现代的西方文学。必须回到古希腊的观点，那时我们才能超过威胁的力量。必须登上雅典的卫城，回到我们会在那里看到的原始出现的美。”

意大利美学家格维多·卡洛塞罗同样提出了关于未来艺术的极其

悲观的见解。他说，未来的文明对美的消耗甚于创造。要创作出像《俄狄浦斯王》那样的新悲剧是很困难的。将来不会有嫉妒的悲剧，因为，嫉妒及其他激情都不会被人当作严肃的事情了。

即使未来的人们不再生产艺术，他们仍然能从过去时代的艺术中取得丰富的、无穷无尽的资源，因为，艺术是唯一用之不竭的财富。卡洛塞罗感叹说，世界上满是我们读不尽的诗篇！接着他便企图说服自己的听众：不值得创造新的艺术。卡洛塞罗说，历史的大箱子永远不会空空如也，它里边将永远贮满美学上的珍品。这位意大利学者把自己的全部希望都寄托于过去时代的艺术。卡洛塞罗断言，将来不会再有艺术家，但美学家仍有用武之地，他们将研究过去时代的艺术。

当然啦，在希腊，在今天还呼吸着过去的伟大古典艺术的芳香的这片土地上，如果把那种古典的艺术同现代的现代主义作对比，那是不难倾向于偏爱古典作品的。然而，即使在人类艺术发展的黎明期出现过伟大的作品和名人的这个领域中，历史会不会向后倒退呢？

要知道，从那个时期以来，人类经历了社会发展和艺术发展的漫长历史时期。人类获得了新的艺术成就的财富，发现了新的真理、新的社会理想和美学理想。马克思在拿新的艺术同希腊人在“人类的童年时期”所创造的艺术作对比时指出，成人不可能重新变成孩子，或者变得孩子气。现代艺术如果是简单地模仿人类童年时期所产生的艺术，那也是可笑的。每个时代的艺术都是独一无二、不可或缺的。

现代的艺术也好，未来的艺术也好，现在和将来都要从过去的艺术中汲取一切优秀东西，但是不能重复过去时代的艺术，因为它要完成自己时代的任务，把握更加复杂的当前现实。

只有站在科学地论证社会发展道路的马克思主义的立场上，才可能找到艺术的未来问题的真正解答。

认为未来艺术不能令人欣慰的一切见解，在苏联科学院通讯院士邓尼克教授的报告中受到了有力的驳斥。

苏联代表团的领导人说：“在我们这次大会上的某些报告里发出了拯救未来艺术命运的论调，甚至叫嚷艺术可能毁灭。在这件事上，我们马克思主义者持有另一种见解。我们认为，艺术的命运同社会的命运，同争取和平和总的社会进步的斗争是密切联系在一起的。我们

深信，社会的社会主义改造——这种改造还使人具有可能征服自然界的伟大力量——正在为人们的一切才能和创造积极性的空前成长造成良好条件。而改造的结果并不是艺术的毁灭，也不是人的审美潜力和艺术潜力的降低，而是它们的全面繁荣。”

古希腊罗马文明和现实主义

现代艺术和古代艺术的关系究竟怎样呢？古代艺术在全世界艺术发展过程中处于怎样的地位呢？在某种程度上讲，会议议程的第二部分——包括游览和参观博物馆及文化古迹——回答了这个问题。

近几年来，在苏联报刊上对于现实主义进行有益的讨论。一些学者断言，现实主义产生于文艺复兴时代，另一些学者认为，现实主义是十九世纪的产物。反对主张现实主义具有历史特点的人认为，现实主义乃是永恒的、艺术内部所固有的范畴，没有它，艺术便不可能存在。艺术过程的运动是螺旋式的而且在新的、更高的基础上恢复古典艺术的某些特点。在文艺复兴时代的现实主义艺术中所发生的，正是这样辩证地“恢复”古典文明，而这种恢复是由人类的一切思想和艺术的经验而丰富起来。

人们最初朴素地、现实主义地、幼稚地直接理解世界。这样开始的过程，以后逐渐复杂，并在美学上得到充实，重又回到现实主义的思维方法。古代艺术的这种现实主义的直接性和几乎是天生的自然浑成，在希腊的戏剧中可以敏锐地感觉到。例如，艾比达符尔的剧场就是个巨大的半圆形，上面露出南方的天空。舞台后面呈现出美妙动人、并以线条和色彩使人惊奇的风景：前边是小树林，后面是溪谷，远处是群山。古代悲剧的剧情就是在这个使人惊奇的衬景上展开的，它好像包含在自然生活之中，似乎变成了生活本身的一个部分。古代剧场的“布景”就是活生生的自然景色。同时，活的自然景色还不单是希腊悲剧剧情的衬景。剧情本身在美学上是有意与活生生的自然景色溶为一体的，这使剧情产生完全不同的美学效果。艺术同现实生活的这种综合使整个剧情具有无与伦比的自然性和现实主义的生动性，并且使古代戏剧——尤其是在同现代戏剧对照之下——几乎变成另一种艺术了，因为现代戏剧的布景设计是在夸张的虚拟的基础上进

行的。

辩证地回到古代文化绝不以批判的现实主义为限。社会主义现实主义的艺术通过在美学上丰富化和复杂化了的形式，在新的基础上重又创造人的英雄主义观念、历史的乐观主义观念、个人与社会的和谐、个体内心世界的和谐以及古代现实主义的其他许多特点。

然而，我们还是回过头来谈谈我们关于古希腊人艺术思维的现实主义性质的想法吧。比如，在奥林匹亚发现的、在艺术成就方面令人惊奇的赫尔麦斯雕像，就清楚而有力地证明对古代艺术这种看法的正确性。古时的奥林匹亚有运动场、宙斯神殿、赫拉神殿、体育馆、设有柱廊和雕象的公园。一千五百年前，由于剧烈的地震，紧接着又由于一场洪水，整个奥林匹亚被毁掉了。近处山峦的高峰崩倒在奥林匹亚，以后，泛滥的河水和泥沙淹没了这一文明中心的所有建筑。沙土保留了赫尔麦斯雕像的原有形状。赫尔麦斯的形像并没有包含着特殊的精神财富。然而在赫尔麦斯的身上，现实主义的美学财富和这个形象的精神多面性却令人感到惊奇。整个赫尔麦斯就是美与和谐的结合。但是他的面孔似乎含有和谐中的不和谐，它稍稍破坏了稳定的协调。赫尔麦斯面孔的左部和右部不尽相同，因之，假如观众围绕雕象走上一周的话，就会发现，他的面部表情稍微起着变化。看来，赫尔麦斯是从河床里出来的。沙土保持了赫尔麦斯雕象的形象——这是古希腊人思维中的现实主义性质的重要标志之一。

协调中的不协调、和谐中的不和谐——我们在马雅可夫斯基的诗中，在普罗科菲耶夫、萧斯塔科维奇的音乐中所遇到的这种高度现代化的艺术结构，不仅仅是赫尔麦斯的形象所具有的，也是古代文明其他高度的美学成果所固有的。雅典女神庙中的柱子有点向里倾斜（假使把它们加以延长，它们会在二十五公里以外的高空聚合于一点）。这些柱子不是千篇一律的。它们表达出受到破坏（圆柱的直径、它们之间的距离、形状都有变化）的一种绝妙的协调，这种破坏几乎是肉眼所不能察觉，但对于一般美学印象来说却是很显著的。

任何摄影和描绘都不能表达出奥林匹亚宏伟的宙斯神殿遗迹所遗留的激动人心的影响。神殿被地震震塌了。多少世纪、多少时代从神殿的废墟上飞逝了，高大圆柱的残余直到现在却仍然深深激动着人们

的心灵。但是，这座神殿在审美效果上的秘密不仅在于规模的如何宏伟。其中还有某些审美作用的秘密。关于圆柱的协调与不协调这一点，上面我们已经讲过了。可是还有一个“秘密”。在顶端垂悬着大幅帏幕的这座神殿内部，陈列着宙斯的巨型身像。这位群神之王是用象牙雕成的，他的法衣是用黄金作的（雷神被拆成碎块，给近代“留作纪念”，而目前，在柱角的地方，除了碎瓦残砖再也没有留下别的东西了）。宙斯庄严地坐在宝座上。十四公尺高的宙斯坐像同教堂高度的比例是这样安排的：如果宙斯站起来，挺起腰来的话，他的巨大的头部就会掀掉房顶。宙斯雕像和整个神殿的一切内部装饰之所以能给人崇高的印象，其重要的审美秘密之一，就在于神的身材同神殿高度的这种对比关系之中，神殿的整个结构好像在说：人是强大的，他建造了雄伟的神殿建筑，但是宙斯比人要强大不知多少倍，只要他一站起来，整个建筑就会塌掉。在神殿和塑像的构思本身中，使人感到了人类能够支配自然界一部分现象和无力支配自然界其他力量的思想，因此，这一切加在一起，便给人以美和崇高的审美印象。古代艺术还蕴藏着许许多多猜不透的艺术秘密。

希腊人善于为自己选择建造神殿的地点。苏里翁海岬上的海神殿屹立在伸入海面的高高的山岗上。神殿好像四面迎风，翱翔长空，俯临大海。圆柱轻盈而挺拔，当你凭眺这座遗址，一种自由飞翔之感不禁油然而生。

然而，当你看到博物馆（包括雅典中央考古博物馆）里的陈列品时，你就玩味不出这种细腻的艺术情趣和逻辑说服力了。这种陈列品几乎完全没有科学的根据。大部分陈列品的年代的排列顺序都破坏了，年代接近的物件往往也极不统一。这里，重要的倒不是被发现出来的、被找到了的和恢复了生命的东西，而是听从投资发掘文物者的癖好。从这里也可以使人感到资本主义私有制的原则。

搜集在一起的这些珍品，对于理解人类文化史来说，乃是无价之宝。尽管古老的希腊的大批艺术珍品被分散到世界许多博物馆里，而且简直是被洗劫一空，而你所看到的那些精神文化和物质文化的财富，却给人留下极深的印象。但是不能不指出，希腊同西方强国政治上的勾结、军备开支——这一切都影响着国家的文化生活状况。在雅

典，国立现代艺术画廊停止了开放，因为经费不够，无法维持工作。

美学的意义究竟在哪里呢？它的目的和任务又是什么呢？对于突飞猛进、偏重实践的二十世纪来说，这门科学是不是过于玄妙呢？不！这门科学虽然已有两千多年的历史，但却是一门最合乎时宜的、最现实的科学，它包括各个广阔的领域，它几乎是无边无际的，总之，它的统治至少已经扩展到人的五宫中社会性最强而且最丰富的视觉与听觉所能达到的全部境界。

不仅此也。美学范畴还涉及艺术中最本质的哲学问题，它包含人们掌握世界的活动中的无限宽广的领域，因为正像马克思所强调的那样，掌握世界也是按照美的规律而进行的。不论修筑什么，兴建什么，创造什么，人们总是竭力使自己的劳动成果不仅有使用价值，而且还要有审美价值，他不但力求做出的东西有用，而且还要美观。因此，当列宁谈到艺术应该把人培养成艺术家时，他指的就是把人培养成富于创造性的、具有创造能力的人。高尚的审美趣味和进步的、科学的美学观的发展，能使人觉悟到他是一切物质财富的创造者、缔造者。携手并进的现实主义艺术和先进的美学思想一直促进着社会的进步。而今天，马克思列宁主义的美学和社会主义现实主义的艺术，乃是促进社会向共产主义前进的崇高精神财富。

（西文译自苏联《艺术》杂志，一九六一年，第一期）

编后记

我们这一辑所收的苏联文艺理论工作者的论文，主要分为两部分。第一部分探讨各民族文学的相互联系和相互影响问题，第二部分则是批判现代反动资产阶级美学的重要流派或其代表人物。实际上，在第一部分里，有相当大的比重是分析、批判现代资产阶级比较文艺学的，因此，可以说，本辑是以批判现代资产阶级的文艺学和美学为中心内容的。

一九五九年苏联科学院高尔基世界文学研究所举行过关于各民族文学的相互联系和相互影响问题的讨论会，在会上提供讨论的几个报告，以后陆续发表于一九五九至一九六〇年的《苏联科学院通报·文学与语言部分》上。我们这里的第一部分就是收的这几个报告。其中聂乌波科耶娃的《有关研究各民族文学相互联系与相互影响的一些问题》和日尔蒙斯基的《文学的历史比较研究问题》二文阐明文学的比较研究工作的意义、任务和对象，指出文学相互联系和相互影响的现象的复杂和多样性，批评现代资产阶级比较文艺学的缺点和错误，并提出马克思主义在比较研究各民族的相互联系和相互影响上的一些方法论问题；康拉德的《现代比较文艺学问题》一文评介现代资产阶级比较文艺学的历史发展梗概，并着重指出比较文艺学目前所面临的两个任务：扩大在空间和时间上的研究领域——在空间上扩大到全世界、在时间上扩展到中世纪的文学联系和影响的研究；萨马林的《外国比较文艺学现状》着重论述资本主义阵营中现代资产阶级比较文艺学的两大中心——法国与美国的比较主义者的概况，二者的异同，并具体分析了他们几种有代表性的著作；古德济的《革命

前俄国学术界与苏联学术界中文学的比较研究》则是介绍十月革命以前和以后苏联学术界对文学比较研究的一般状况，并提到俄罗斯文学与其他文学的关系问题。此外，《文学的相互联系》是苏联《文学问题》杂志编辑部写的一篇报导，简要地介绍上述的讨论会上的几个报告和一些发言。

正如苏联学者指出，各民族文学的相互联系和影响问题的研究，并不是一个特殊的学术领域，而是统一的文艺学中的一个部分。这种研究不仅可以探明各民族文学相互联系和相互影响所以发生的原因、特点、性质和作用，而且有助于解决文学史上的一些具体问题，例如，通过比较研究，可以探讨某些民族文学发展的共同性、它们各自的独特道路。而且，任何的文学都不可能孤立发展，研究某个民族的文学史以至世界文学史的过程，都不能不考虑到这些文学的相互联系和相互影响。更重要的是，这种研究还有利于丰富或解决文艺学上许多一般性的理论问题，例如："文学发展方向的规律性问题，世界文学中现实主义的形成和发展问题，各种体裁的产生与发展的社会和历史的制约性、民族艺术传统问题等等。"（本辑第七八五页）

但是，为了使这门研究工作能够有效地完成上述的任务，首先必须批判并克服资产阶级比较文艺学的缺点和错误。应该说明，苏联学者称之为"各民族文学的相互联系和相互影响的研究"的这一学科，与资产阶级文艺学中的"比较文学"，不仅是名称的不同，而且有本质的区别。"比较文学"在其历史发展的各个阶段，在各国的具体条件下，存在着许多差异，例如：十九世纪的"比较文学"会具有一定的进步意义，而在二十世纪则日趋反动；又如当代法国的比较主义者还能编写出稍有价值的材料，而美国的比较主义者则远逊弗如等等；因此，不应将它们混为一谈，而必须分别对待。然而，这些差别并不排斥它们具有许多共同的、对资产阶级文艺学说来是本质的特征。这就是：认为文学的发展过程同社会、历史条件、同阶级斗争、思想斗争、美学思想的发展无关，把文学看成经常重复的题材、情节、形象的孤立的运动；由此出发，它们往往无视于各民族的特殊的历史条件、民族传统的作用，无视于在这些历史条件和民族传统的制约下独特的创作个性的创造性的接受，而把文学影响看成题材和形象

等的简单、机械的袭用；不注意文学在每个发展阶段上的具体历史内容，认为传统的艺术形式给后来的艺术发展以决定性影响；以经验主义的观点，从个别作家在文学上的直接接触的事实，从细枝末节的、纯表面的、往往是偶然的类似来看各民族文学的相互影响。正因如此，它们不仅不能阐明文学史过程的真相和文学发展的规律，往往还使它们受到蒙蔽和歪曲。

问题还不止此。正像其他科学一样，现代资产阶级的“比较文学”也有其强烈的反动的政治倾向。首先是严重的欧洲中心主义，轻视东方以至苏联、东欧各民族的文学与文艺学，常常把西欧文学看得高于其他文学，并把影响说成单方面的，这也就是宣扬并夸大西欧文学对其他民族文学的影响作用；其次是公开的或隐蔽的世界主义，故意忽视各民族文学的民族特点与民族文学传统——这一切正是殖民主义、帝国主义思想的表现。而在当代，尤其是美国的“比较文学”的著作里，往往渗透着反对马克思主义、反苏反共的反动思想。美国的比较主义者有时还公开地为冷战进行宣传，直接充当美帝国主义侵略者的宣传员。

因此，作为一个文艺思想斗争以至政治思想斗争的领域，我们也有必要了解现代外国资产阶级“比较文学”的实质及其现状。

顺便指出，我国在解放前有人介绍过“比较文学”的著作，例如提格亨（本辑中译为谛格姆）的《比较文学论》与莫洛哀的《比较文学史》。比较主义的文艺观点，在我国解放前的某些文学史和理论著作里是有影响的痕迹可寻的。

本辑的第二部分的论文所分析和批判的是弗洛伊德主义（《卑鄙的美学》）、杜威（《约翰·杜威及其美学“信条”》）、克罗齐（《在艺术认识现实问题上的主观主义歪曲》）和存在主义（《“荒唐”的美学》）。

弗洛伊德主义是现代反动的资产阶级美学思潮中最大、最老的流派之一。它不仅有力地影响欧美的反动的资产阶级的文艺理论和创作实践，甚至也渗入某些进步的文学家的作品。它的所谓心理分析（或译“精神分析”）的核心之一，就是声名狼藉的“俄狄浦斯情意结”以及出自弗洛伊德徒子徒孙的各色各样的“情意结”。这种十足

卑鄙而又荒谬的“理论”，在解放前对我国的资产阶级的文艺界有过某些影响，它的某些书籍也曾经有过翻译。杜威是美帝国主义反动理论界的头子之一，我国反动文人胡适曾大量贩卖过他的实用主义谬论。他及其实用主义的反动性，是众所周知的，但是，对于他的工具主义的美学“理论”的反动实质、他的美学的哲学基础——披着唯物主义外衣的“经验”这一概念的唯心主义本质，还是需要了解和批判的。克罗齐也是现代西方反动资产阶级最权威的理论家，是帝国主义时代的资产阶级美学基础的奠定者。他的美学的中心是所谓“纯直觉”论。他的《美学原理》也曾被介绍到我国来。存在主义者宣称世界是“荒唐的王国”，实际上却是他们的世界观的“荒唐”。他们的“荒唐”的美学也是西欧（主要是法国）现代资产阶级美学市场上最大、最时髦的流派之一，它可以说是没落的资产阶级的极端个人主义和颓废思想的露骨表现。这种现象最近在我国也开始引起注意和批判。

所有这些现代反动资产阶级的美学流派，从其表面来看，确是光怪陆离，五光十色。然而，作为垂死的反动的资产阶级的意识形态，它们万变不离其宗，具有共同的特征。这就是：明目张胆或羞羞答答地宣传唯心主义和神秘主义，否认艺术是现实的反映，反对艺术中的现实主义；标榜主观主义和唯意志论，否定客观规律的决定作用，鼓吹艺术家的任意妄为和自我表现；反对理性，崇拜直觉，夸大感情的作用，宣扬文艺是下意识的产物。它们的目的是引诱艺术脱离现实，抽掉艺术的社会作用，攻击或歪曲进步的文学，论证反动的颓废艺术的合理性，为它们辩护和张目，归根结底是为了取消文艺对广大群众的积极影响，并把它变成反动资产阶级手中反对革命、麻痹人民斗争意志的有效武器。因此，必须认识这些反动美学流派的实质，以利于同它们进行斗争。

第二部分还包括库尔萨诺夫等的《现代资产阶级美学的某些流派》和包列夫的《评第四届国际美学会议》二文，这是关于一九六〇年秋在雅典召开的第四届国际美学会议的评介。从这两篇文章的简单介绍和评论里，我们可以得到现代西方资产阶级美学界代表人物及其见解的一个概括的印象，我们可以了解到现代资产阶级美学的腐朽

性和反动性。

除了上述两大部分外，我们还附入巴甫洛娃的《表现主义和现实主义》一文。表现主义是本世纪十至二十年代德国文坛上的一种复杂现象。这篇论文结合当时的具体社会条件分析表现主义左翼及其同表现主义右翼的实质区别，并阐述布莱希特的艺术特点及其同表现主义的关系。我国的现代外国文学研究工作者，对它是会感觉兴趣的。

1962 年 4 月